
3 1761 05796 247 4

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/jjrousseau00tier

J.-J. ROUSSEAU

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par Michel Brenet, 5e édition.
César Franck, par Vincent d'Indy, 8e édition.
J.-S. Bach, par André Pirro, 5e édition.
Beethoven, par Jean Chantavoine, 9e édition.
Mendelssohn, par Camille Bellaigue, 3e édition.
Smetana, par William Ritter.
Rameau, par Louis Laloy, 3e édition.
Moussorgsky, par M.-D. Calvocoressi, 3e édition.
Haydn, par Michel Brenet, 2e édition.
Trouvères et troubadours, par Pierre Aubry, 2e édition.
Wagner, par Henri Lichtenberger, 5e édition.
Gluck, par Julien Tiersot, 4e édition.
Gounod, par Camille Bellaigue, 3e édition.
Liszt, par Jean Chantavoine, 3e édition.
Haendel, par Romain Rolland, 4e édition.
J.-J. Rousseau, par Julien Tiersot, 2e édition.
Lully, par Lionel de la Laurencie, 2e édition.
L'Art grégorien, par Amédée Gastoué, 2e édition.
Victoria, par Henri Collet.
Les Créateurs de l'opéra comique français, par G. Cucuel.
Mozart, par Henri de Curzon.
Meyerbeer, par Lionel Dauriac.
Schütz, par André Pirro.
Un demi-siècle de Musique française. *Entre les deux Guerres (1870-1918)*, par Julien Tiersot.
Brahms, par P. Landormy.
Orlande de Lassus, par Van den Borren.
De Couperin à Debussy, par Jean Chantavoine.

En préparation :

Grétry, par Albert Cahen. — **Schumann**, par Victor Basch. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. — **Schubert**, par Gaston Carraud. — **Rossini**, par Henri de Curzon. — **Méhul**, par Pierre Lasserre

DU MÊME AUTEUR :

Histoire de la Chanson populaire en France. (Ouvrage couronné par l'Institut.) Plon-Nourrit, 1889.
Musiques pittoresques. Fischbacher, 1889.
Rouget de Lisle : son œuvre, sa vie. Delagrave, 1892.
Histoire de la Marseillaise. Delagrave, 1916.
Etude sur les Maîtres-Chanteurs. Fischbacher, 1899.
Ronsard et la musique de son temps. Fischbacher. Breitkopf et Haertel, 1902.
Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises. Librairie Dauphinoise (Grenoble), 1903.
Hector Berlioz et la Société de son temps. (Ouvrage couronné par l'Académie française) Hachette, 1904.
Notes d'ethnographie musicale. Fischbacher, 1905.
Les fêtes et les chants de la Révolution française. Hachette, 1908.
Correspondance d'Hector Berlioz : **Les Années romantiques ; Le Musicien errant.** Calmann-Lévy.
Avant-propos et appendice musical au **Romancero populaire de la France**, de G. Doncieux, Bouillon, 1904.
Chants populaires pour les écoles (en collaboration avec Maurice Bouchor), 3 séries, Hachette et Cie.
Mélodies populaires des provinces de France, Noëls français, Chants de la Vieille France, etc. Au Ménestrel, Heugel et Cie.

EN PRÉPARATION :

Ch. W. Gluck et la philosophie du XVIIIe siècle. (Librairie Félix Alcan.)

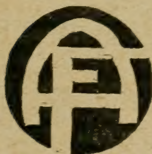
LES MAITRES DE LA MUSIQUE

J.-J. ROUSSEAU

PAR

JULIEN TIERSOT

DEUXIÈME ÉDITION, REVUE



556646
2.2.53

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

1920

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

ML
410
R86T4
1920

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Si Jean-Jacques Rousseau n'avait fait, en sa vie, rien de plus que composer le *Devin du village*, écrire son *Dictionnaire de musique*, prendre part aux guerres musicales entre la France et l'Italie, et n'eût consacré le reste de son activité qu'à publier quelques écrits de caractère purement littéraire et faire le métier de copiste, il mériterait déjà qu'une place lui fût assignée dans l'histoire de la musique française au XVIIIᵉ siècle. Cette place serait-elle si importante qu'elle dût lui valoir les honneurs de tout un livre et mériter de figurer dans la galerie des « Maîtres de la musique » ? Cela est moins certain. Placé, chronologiquement, entre Rameau et Gluck, bien qu'en somme on ne voie guère quel autre représenterait mieux que lui l'activité de l'art musical en France pendant l'interrègne qui sépare ces deux génies, il est évidemment, en tant que producteur musical, si loin de l'un et de l'autre que l'on craindrait de l'exposer aux risques de la comparaison, et qu'ainsi une lacune subsisterait dans l'histoire.

Mais il est en outre l'auteur d'*Émile*, des *Confessions*, du *Contrat social*, et sa pensée audacieuse a révolutionné le monde. La hauteur de ses idées le rapproche ainsi des plus grands et va jusqu'à les dépasser. Il n'y a donc plus indignité à paraître à côté des auteurs de *Castor et Pollux* et d'*Alceste*, pour lui qui a écrit *la Nouvelle Héloïse*. Le moins que l'on puisse faire serait de considérer ses occupations musicales comme les distractions d'un grand homme ; mais cela même suffirait à nous intéresser. Il a donné au recueil des romances par lesquelles il tâchait d'oublier les réalités ce titre expressif : « Les Consolations des misères de ma vie ! » Ne serait-il pas beau de connaître et de répéter les chants qui ont consolé Jean-Jacques ?

Cependant, il faut dire plus encore. Ses compositions musicales, secondaires dans son œuvre, sont rehaussées par l'ensemble de celle-ci. Elles participent en quelque manière à sa grandeur ; elles ont reçu quelque chose du rayonnement qui l'éclaire. Il est juste que nous nous plaisions plus au *Devin du village* parce qu'il est de Jean-Jacques Rousseau que s'il était d'un vulgaire fabricant de notes. Au reste, si menue que soit cette composition, elle se présente à nous avec des traits originaux que l'on ne retrouverait guère dans les œuvres des professionnels ordi-

naires. Ce n'est pas sans raison, il faut bien s'en rendre compte, que ce simple petit acte, écrit d'une main peu experte, est resté au répertoire de l'Opéra pendant trois quarts de siècle et se laisse encore écouter avec agrément : il a donné par là la preuve d'une vitalité fort supérieure à celle de maintes œuvres, peut-être de plus grande envergure, mais froides et vides, qu'on affectait d'admirer davantage en son temps. De même les romances de Jean-Jacques Rousseau ont joui d'une longue popularité qui fut de très bon aloi, tandis que les articles de son *Dictionnaire de musique* ont été pendant longtemps pillés et démarqués par une foule de parasites qui, en même temps, se faisaient un pieux devoir de calomnier l'œuvre et l'auteur.

Enfin — et cela sans doute causera peu de surprise — c'est comme penseur, bien plutôt que comme homme d'action, que son rôle a été surtout considérable. Il a semé des idées qui ont germé et fait lever des moissons abondantes. Il fut l'annonciateur de ce que la musique a produit de plus significatif après lui. Sur l'art, aussi bien que dans d'autres domaines, il a prononcé des paroles que la suite des temps montre avoir été prophétiques. Sans doute l'importance n'en fut pas comprise par ses contemporains : dans l'amas de paradoxes, dè contradictions,

d'obscurités au milieu duquel il s'agita, la vérité qu'il appelait fut lente à se montrer. Mais cent cinquante ans ont passé ; l'art a évolué conformément à des lois dont, au point de vue des formes, ni lui ni personne en son temps n'eût été capable de prévoir les conséquences : quant aux idées, elles ont suivi la direction, sinon imprimée, du moins indiquée par lui-même ; si bien que, dégageant aujourd'hui de la pensée du philosophe ce qui, au moment où il l'exprima, pouvait paraître encore incertain, nous arriverons à conclure que cette pensée a été entièrement conforme aux réalisations dont fut témoin l'avenir.

Par toutes ces raisons, il apparaît donc que, décidément, Jean-Jacques Rousseau mérite d'être étudié spécialement comme musicien.

C'est à remplir cette tâche que nous avons consacré ce livre.

I

VIE MUSICALE DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

I. — ANNÉES D'ENFANCE

Jean-Jacques Rousseau est né, le 28 juin 1712, à Genève, dans une maison de la Grande rue, située à côté de l'Hôtel de Ville, adossée à la promenade de la Treille, presque à l'ombre de la Cathédrale, — et ces lieux voisins ont contenu à eux seuls toutes les impressions musicales de son enfance.

Les chants du Temple étaient, au moment où il naquit, à peu près les seuls dont l'usage autour de lui fût considéré comme licite. Genève est une ville austère, d'où les distractions mondaines étaient sévèrement bannies ; Jean-Jacques a conservé si bien l'empreinte de ce rigorisme qu'on le vit plus tard s'élever avec passion contre le projet d'y établir un théâtre, car il craignait que la pureté des mœurs publiques en fût con-

taminée. L'on n'y jouait donc pas l'opéra en 1712, ni encore longtemps après, mais on y chantait les psaumes. Rousseau, enfant, les entendit et prit part à leur exécution collective. Il a noté plus tard les souvenirs qu'il en avait gardés :

« Le Chantre entonnait et soutenait le chant des psaumes. Sa place dans le Temple est au-dessous de la chaire du Ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très forte, capable de dominer sur celle de tout le peuple et de se faire entendre jusqu'aux extrémités du Temple. Il n'y a ni prosodie ni mesure dans notre manière de chanter les psaumes, et, quoique le chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, le chantre se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'église, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités qu'il a déjà pris un autre ton et commencé d'autres notes, de sorte que la masse d'air se trouve partagée à la fois en divers sons fort discordants qui enjambent sans cesse les uns sur les autres et choquent fortement une oreille exercée[1]... »

Le tableau, à la vérité, n'a rien de flatteur, et nous fait apercevoir que Jean-Jacques Rousseau enfant ne connut, en musique, que des jouissances peu raffinées. C'est à bon droit que ses

1. *Dictionnaire de musique*, article *Chantre*.

biographes allemands ont pu opposer à la calviniste Genève l'Allemagne luthérienne[1] où, dans le temps même que Jean-Jacques s'ouvrait aux premières impressions sonores, Sébastien Bach venait s'installer à Leipzig et s'occupait de construire le monument lyrique le plus magnifique que l'art de la Réforme ait produit. Pourtant il serait injuste d'accuser les protestants de langue française d'avoir fermé leurs temples à la musique et d'en avoir méconnu la valeur, même au point de vue purement religieux. Calvin disait, parlant des effets produits sur l'âme par les vers : « Quand la mélodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le cœur. » Mais c'était le chant seul qu'il consentait à admettre dans son église, le chant simple et nu, dans toute la sévérité de son unisson, tel qu'il le fallait pour être dit par toutes les voix des fidèles ; — et déjà, dans cette conception de la liturgie propre à l'église de Genève, nous pourrions entrevoir le point de départ de la préférence que Jean-Jacques Rousseau a toujours très fortement affirmée pour la mélodie aux dépens de l'harmonie.

Il dit encore : « Lorsque j'entends chanter nos psaumes à quatre parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette harmonie

1. Voy. A. Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, p. 2.

pleine et nerveuse, et les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner. — Mais, ajoute-t-il, corrigeant aussitôt cette impression première, à peine en ai-je écouté la suite pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu à peu ; bientôt il me lasse, et je suis enfin ennuyé de n'entendre que des accords [1]. » Sans doute il n'analysait pas si bien ses sensations musicales lorsqu'il eut pour la première fois, dans l'enfance, l'occasion de les ressentir. Il faut cependant qu'elles aient été vives pour lui avoir laissé des souvenirs si présents. Nous devons les retenir comme très significatives, car en elles s'affirma pour la première fois l'idée que Jean-Jacques Rousseau eut instinctivement des effets de la musique, et qui persista jusqu'au temps où il appliqua à l'étude de l'art ses plus subtiles observations [2].

A côté de sa vie religieuse, la république de Genève avait sa vie civique. Celle-ci fournit-elle

1. *Dictionnaire de musique*, article *Unité de mélodie*.

2. Comme preuve de l'influence de la musique des psaumes sur l'esprit de Jean-Jacques Rousseau, nous signalerons une réminiscence que nous avons reconnue dans une de ses romances : « Lisetto a quitté la plaine » (p. 93 des *Consolations des misères de ma vie*) : les huit premières mesures sont, à deux notes près, identiques au chant d'un des plus beaux psaumes de l'Église réformée : « Ainsi qu'on oit le cerf bruire. » Un exemplaire autographe de la romance fait précisément partie de la collection de souvenirs de J.-J. Rousseau appartenant à la Ville de Genève.

quelque aliment aux appétits musicaux de Jean-Jacques ? Peu de chose, il faut le reconnaître. Sans doute, chaque année, au jour de la fête de l'Escalade (12 décembre), autour de la table de famille sur laquelle, suivant l'usage, était servie une soupe au riz, en souvenir de la marmite avec laquelle la mère Royaume avait coiffé le premier assaillant de la nuit d'alarme, il chanta, avec les siens, les chansons traditionnelles par lesquelles l'événement historique était commémoré. Mais cela même était peu musical, car ces sortes de chansons (dont quelques-unes sont en patois savoyard) ne différaient guère, sauf par leur sujet, de la généralité des chansons populaires ou des vaudevilles chantés sur des airs connus[1]. De fait, Genève n'eut jamais de ces hymnes nationaux comme ceux dont les idées de Jean-Jacques contribuèrent à doter la France révolutionnaire et dont la popularité (sauf pour deux) fut trop éphémère. C'est dans sa lettre à d'Alembert qu'il a exposé ses vues sur les fêtes qui conviennent à une république et dit quelles sortes de chants pourraient y être associés ; mais, cherchant à s'appuyer sur les exemples du passé, il ne retrouve guère dans les souvenirs de son enfance

1. Voir, sur les chansons de l'escalade de Genève, les *Chansons populaires des Alpes françaises* (*Savoie et Dauphiné*), par l'auteur de ce livre, chap. *Chansons historiques*, pp. 33 et suiv.

que celui d'une fête militaire, décrite d'ailleurs avec autant de vivacité pittoresque que d'émotion. Il montre les soldats de la milice de Saint-Gervais (le quartier populaire de Genève) se rassemblant le soir et organisant une danse autour de la fontaine, sur les degrés de laquelle ils font monter les tambours, les fifres et les porteurs de flambeaux. Ce spectacle animé, cette farandole guerrière, « le choix des airs, le bruit des tambours », tout cela lui causa une impression qu'il rappelait avec ravissement longtemps après, alors que l'ère des persécutions avait commencé pour lui. « Je sens bien, dit-il, que ce spectacle dont je fus si touché serait sans attraits pour mille autres[1]. » Il est vrai. Retenons-en pourtant le souvenir, à cause de l'empreinte profonde que la scène populaire, avec son harmonie des sons et du geste, a laissée en lui.

A la maison, l'enfant retrouvait le chant, plus intime et plus simple encore qu'au dehors. Il y entendait parfois de nouveau celui de l'église, grâce à sa tante Bernard chez laquelle il vécut quelque temps, « dévote un peu piétiste, qui aimait mieux chanter les psaumes que veiller à

1. Avant-dernière note de la *Lettre à d'Alembert*, précédant de quelques lignes la citation de Plutarque qui a donné naissance au couplet des enfants ajouté à *la Marseillaise*.

l'éducation des enfants[1] ». Mais c'est surtout de sa tante Suzon qu'il conserva le plus musical souvenir. Petit enfant, il ne se lassait pas de passer ses journées « assis ou debout à côté d'elle, à l'entendre chanter.

Je suis persuadé, dit-il, que je lui dois le goût, ou plutôt la passion pour la musique, qui ne s'est bien développé en moi que longtemps après. Elle savait une quantité prodigieuse d'airs et de chansons qu'elle chantait avec un filet de voix fort douce... Il y en a un surtout qui m'est revenu tout entier quant à l'air... en voici le commencement.

Tircis, je n'ose
Écouter ton chalumeau
Sous l'ormeau,
Car on en cause
Déjà dans notre hameau.

« Je cherche, continue-t-il, où est le calme attendrissant que mon cœur trouve à cette chanson : c'est un caprice auquel je ne comprends rien ; mais il m'est de toute impossibilité de la chanter jusqu'à la fin sans être arrêté par mes larmes ».

S'il n'eût perdu sa mère en naissant, il eût sans doute entendu d'elle des musiques un peu plus savantes, car cette coquette Genevoise, amie des plaisirs et des spectacles autant qu'on pouvait l'être dans sa ville dénuée de distractions, avait des talents « trop brillants pour son état »,

1. Les citations entre guillemets non suivies de renvois, au cours de ce récit biographique, sont des emprunts aux *Confessions*.

chantant en s'accompagnant sur le théorbe, dessinant et faisant des vers. Le père, lui, cumuait son emploi d'horloger avec celui de maître à danser : quoi qu'il n'en dise mot, il est bien probable que Jean-Jacques enfant eut ainsi l'occasion, d'entendre jouer quelques menuets et quelques gavottes, et le rythme mieux dessiné et le tour plus léger de ces danses put lui révéler qu'il y avait en musique quelque chose d'un peu différent des psaumes et des chansons de bergères [1].

Sur la promenade de la Treille, il dût chanter des rondes enfantines, tandis que, de l'autre côté de la ville où, plus tard, il fit son apprentissage de graveur, ses camarades d'atelier lui apprirent des chansons dont il eut bientôt, dit-il, un répertoire « admirable ». Pour aller du quartier *du haut*, où était sa maison natale, à celui de *Saint-Gervais* où vivaient les artisans, il fallait traverser le Rhône, non loin de l'île qui porte aujourd'hui le nom de Jean-Jacques Rousseau, et du beau lac qui l'inspira. De la terrasse de la Treillé, il avait vue sur la partie opposée des environs de Genève : la Savoie à la végéta-

1. Voy. Eugène Ritter, *La famille de Jean-Jacques*. La mère de Jean-Jacques Rousseau, étant encore jeune fille, avait manifesté son goût pour le théâtre en s'habillant en paysanne afin de pouvoir assister aux farces et comédies que des opérateurs jouaien sur la place du Molard, et avait été réprimandée pour ce fait par le Consistoire.

tion abondante, aux montagnes hautaines, aux lignes d'horizon harmonieuses à l'œil. De part et d'autre, c'était la campagne. Il y vécut une partie de son enfance, à commencer par les années passées à Bossey (aujourd'hui village français, sur le territoire de la Haute-Savoie) où le pasteur Lambercier lui enseigna, avec l'écriture et le calcul, un peu de latin et d'histoire, mais pas du tout de musique.

Ce temps fut-il cependant perdu pour sa formation au point de vue qui nous occupe? Peut-être non. Dans une lettre de la *Nouvelle Héloïse*, il a vanté les plaisirs de la vie à la campagne et raillé les gens du monde qui croient s'y plaire en « apportant Paris avec eux, — les chanteurs, la musique, la comédie... » Il pouvait faire la comparaison, car, plus tard, il partagea cette vie factice en la compagnie des grands dont il recevait les invitations; mais autrefois, depuis Bossey jusqu'aux Charmettes[1], il avait vécu vrai-

1. Plusieurs particularités du récit de *la Nouvelle Héloïse* dont il est ici question, rapprochées du chapitre des *Confessions* où Jean-Jacques raconte ses souvenirs des Charmettes, semblent établir que les scènes rustiques qu'il place à Clarens ne sont que des transpositions de ce qu'il avait observé autour de Chambéry; mais nous sommes autorisés par les faits à considérer sa vie aux Charmettes, postérieure de quelques années à l'époque dont nous nous occupons présentement et interrompue par son établissement à Paris, comme un prolongement de celle qu'il avait commencé à mener dès son enfance dans les campagnes savoyardes proches de Genève. Il nous est donc permis de résumer ici en une seule fois l'ensemble des impressions musicales qu'il en ressentit, toujours dentiques pendant une suite de plusieurs années.

ment en campagnard, au milieu de la nature, et il y avait fait des provisions d'impressions vivaces pour ses futurs écrits.

La lettre de Saint-Preux, vivante description des travaux des champs et des joyeuses occupations des vendanges, est pleine d'observations musicales. Oh! la musique qui en fait l'objet est simple et n'a rien de savant; c'est la chanson populaire, et rien de plus. « Qu'on regarde les prés couverts de gens qui fanent et chantent, insensiblement on se sent attendrir... — Le chant des vendangeurs dont les coteaux retentissent... Le rauque son des instruments rustiques qui anime la marche de ceux qui portent la vendange au pressoir... » Le dimanche, « on se rassemble et l'on danse jusqu'au souper; » d'autres jours on fait la veillée « en teillant du chanvre; chacun dit sa chanson à son tour ». Et à cet endroit du récit, Saint-Preux, c'est-à-dire Rousseau, se livre à un développement sur le chant populaire qu'il importe de citer en entier.

Quelquefois les vendangeurs chantent en chœur tous ensemble, ou bien alternativement à voix seule et en refrain. La plupart de ces chansons sont de vieilles romances dont les airs ne sont pas piquants; mais ils ont je ne sais quoi d'antique et de doux qui touche à la longue. Les paroles sont simples, naïves, souvent tristes; elles plaisent pourtant...

Ce concert de voix de femmes n'est pas sans douceur. Pour moi, je suis convaincu que, de toutes les harmonies, il n'y en a point d'aussi agréable que le chant à l'unisson, et que s'il nous faut des accords, c'est parce que nous avons le goût dépravé. En effet, toute l'harmonie ne se trouve-t-elle pas dans un son quelconque? Et qu'y pouvons-nous ajouter sans altérer les proportions que la nature a établies dans la force relative des sons harmonieux?... La nature a tout fait le mieux qu'il était possible; mais nous voulons mieux faire encore et nous gâtons tout[1].

Ces dernières réflexions sont celles du philosophe ; mais les observations qui avaient précédé étaient celles de l'enfant : l'esprit en éveil, celui-ci avait bien écouté, bien vu et bien retenu, et ces souvenirs des chansons au charme desquelles il avait cédé instinctivement tout d'abord n'ont sans doute pas été étrangers à la conception des œuvres que créa plus tard sa volonté consciente.

Ainsi quitta-t-il Genève, à quinze ans et demi, sans peut-être avoir encore jamais vu tracer des notes sur la portée, sans avoir même éprouvé de sensations musicales dont il pût se rendre compte, mais pourtant, avec ses psaumes et ses chansons, emportant un petit bagage, de nature purement traditionnelle et orale, qui, si dépouillé qu'il fût de technique, ne fut pas sans l'accompagner dans

1. *La Nouvelle Héloïse*, Partie V, lettre VII.

la vie avec quelque utilité et quelque agrément.

Il était à l'âge où la nécessité du choix d'un état s'est déjà imposée. Déclaré incapable de remplir les fonctions de commis-greffier, le futur philosophe commença l'apprentissage du métier de graveur. Puis il s'enfuit de Genève, par la crainte d'une discipline trop sévère et par amour instinctif pour la liberté, et il commença sa vie vagabonde. Les souvenirs de ses lectures de romans, commencées dès l'enfance, lui donnaient, sur les relations des êtres humains entre eux, des idées peu conformes aux réalités : il y associait volontiers ses chansons. « Je ne voyais pas un château à droite ou à gauche sans aller chercher l'aventure que j'étais sûr qui m'y attendait. Je n'osais entrer dans le château ; mais je chantais sous la fenêtre qui avait le plus d'apparence, fort surpris, après m'être longtemps époumonné, de ne voir paraître ni dames ni demoiselles qu'attirât la beauté de ma voix ou le sel de mes chansons, vu que j'en savais d'admirables, que mes camarades m'avaient apprises, et que je chantais admirablement. » Qu'étaient ces chansons ? Peut-être *La fille dans la Tour*, ou *la Pernette*, si populaire dans tout le pays ; ou bien ces aubades que les garçons s'en vont chanter, dans les nuits de printemps, sous les fenêtres de leurs fiancées : — « Réveillez-vous,

belle endormie ; » — « Ouvrez la port', la bell', si vous m'aimez ; » — « Mie, ma douce mie... » — « Marions-nous, tant belle rose... » Mais, dans les châteaux devant lesquels il s'arrêtait, on eût préféré sans aucun doute à ces chants rustiques les ariettes nouvellement venues de Paris, et la voix de Jean-Jacques y devait sembler bien plutôt annoncer quelque mendiant qu'être celle d'un troubadour !

Il arriva à Annecy, vit Mme de Warens à « cette heureuse place » qu'il aurait voulu « entourer d'un balustre d'or » : le passage derrière la petite et vieille maison qui servait d'asile momentané à l'entreprenante réfugiée, au bord du ruisseau par lequel se déverse l'eau claire et courante du lac, à côté du couvent des Cordeliers, attenant lui-même à la grande église (aujourd'hui cathédrale), presque vis-à-vis la maîtrise où Jean-Jacques Rousseau s'initiera bientôt aux premiers principes de la musique, — voisinage essentiellement monastique et dévot, avec la sévérité duquel contrastait la vue charmante s'étendant du côté opposé : la campagne des environs d'Annecy, verte et luxuriante, avec, pour fond d'horizon, les coteaux de Pringy et le cône aigu de la balme de Sillingy[1].

1. La maison qu'habitait Mme de Warens (quand Jean-Jacques Rousseau alla l'y voir pour la première fois (21 mars 1728) était

C'est là qu'il aurait voulu « attirer les hommages de toute la terre » : portons-y du moins le nôtre, puisque ces lieux furent ceux où s'épanouit pour la première fois son être moral et sensible, et où il apprit à connaître les principes de l'art des sons. Mais il n'y séjourna pas tout d'abord, car, pour l'instant, le plus pressé était qu'il eût son pain quotidien, et il paraît qu'il n'y avait pas d'autre moyen pour lui de le gagner qu'en abjurant la religion de ses pères.

Après avoir fait à petites journées l'agréable course d'Annecy à Turin, puis, dans cette ville, passé deux mois enfermé dans l'hospice, rendu enfin à la liberté, il eut pour premier souci d'en profiter pour entendre de la musique.

Capitale d'un royaume et résidence d'une Cour, Turin comptait parmi les importantes villes musicales d'Italie. Les artistes que le roi y engageait à son service n'étaient pas jalousement réservés à ses seuls plaisirs et à ceux des grands, mais le peuple était admis à jouir de leurs talents. Jean-Jacques Rousseau put donc entendre, non seulement la musique militaire, dont l'éclat l'enchanta, et le faux-bourdon

située sur l'emplacement actuel du palais de l'Evêché, lequel fut construit de 1784 à 1792. Sur ces détails topographiques, voy. J. Serand, *L'habitation de Mme de Warens à Annecy* (extrait de la *Revue savoisienne* de 1900), étude dont la documentation exacte et abondante dispense de faire usage des écrits antérieurs.

des prêtres psalmodiant aux processions, mais encore il apprit à connaître les virtuoses les plus renommés. « Le roi de Sardaigne avait alors la meilleure symphonie de l'Europe. Somis, Desjardins, les Besuzzi y brillaient alternativement[1]. » Ces artistes se faisaient entendre chaque jour à la messe royale, messe basse qui n'était, au fond, qu'un long concert. Sonates, concertos, symphonies y accompagnaient l'office, plus sans doute pour le plaisir des oreilles que pour l'édification des âmes. Le nouveau converti, étonné et ravi par ces pompes religieuses si différentes de celles auxquelles il avait été accoutumé dans ses temples suisses, était assidu à ces cérémonies ; il a reconnu que ce fut à partir de ce moment que sa passion pour la musique commença à se déclarer.

Cette nouvelle préoccupation ne le quitta plus et le suivit jusque dans ses aventures les plus

1. Somis, Piémontais d'origine, violoniste célèbre, continuateur des grandes traditions de Corelli et de Vivaldi, était maître de chapelle et violon solo de la cour de Sardaigne. — Les deux frères Alessandro et Geronimo Besozzi ou Besuzzi, hautbois et basson inséparables, appartenant à une famille nombreuse de musiciens, étaient nés à Parme, mais étaient venus de bonne heure se fixer à Turin. — De Desjardins, *L'Art de se perfectionner dans le violon*, de Corrette, donne une pièce pour violon ; il se pourrait que cet artiste (dont les biographies musicales ne savent rien autre que le détail qui vient d'être rapporté) ne fût autre que Giardini, né à Turin, élève de Somis, tout jeune encore à l'époque du séjour de J.-J. Rousseau (il n'avait que douze ans), mais célèbre par sa précocité musicale, et qui, par conséquent, put fort bien se faire entendre alors à la Chapelle royale.

diverses. Si, chez la petite Mme Basile qui lui donna charitablement l'hospitalité en l'absence de son mari, il put supporter la compagnie du commis maussade et jaloux, c'est que celui-ci jouait de la flûte — et la flûte, nous le verrons, fut toujours un instrument cher à Jean-Jacques.

Passons sur la suite de son histoire à Turin : sans moyens d'existence, il y fut valet de chambre, distingué par son esprit comme supérieur à son état et passé au rang de secrétaire. Mais l'amour de la liberté l'emporta sur la contrainte du servage : il reprit sa vie vagabonde et traversa de nouveau les monts, en compagnie d'un autre polisson. Avec sa « fontaine de héron », il crut pouvoir gagner sa vie à faire des tours de physique amusante, tout comme les petits savoyards font danser la marmotte : de fait, il n'était alors, comme eux, qu'un petit vagabond ; et quant à leurs chansons, il ne lui manquait même pas de savoir les chanter !

Il rentra enfin à Annecy et s'y fixa pour un an et demi environ. C'était dans les premiers mois de 1729 ; il avait alors seize ans et demi[1].

1. Les dates que nous donnons ici ne sont pas toujours conformes à celles des *Confessions*, mais ce sont celles dont les recherches des historiens modernes ont démontré l'exactitude.

II. — PREMIÈRES ÉTUDES MUSICALES

Mme de Warens, qui le recueillit auprès d'elle, avait reçu l'éducation conforme à sa naissance assez distinguée. Elle était musicienne, « avait de la voix, chantait passablement et jouait un peu du clavecin ». Ce clavecin[1] devint bientôt l'objet favori de Jean-Jacques et le principal lieu de réunion entre elle et lui. Elle le fit chanter et lui donna les premières notions de lecture musicale qu'il reçut de sa vie. « Huit ou dix leçons de femme, et fort interrompues, loin

1. Le clavecin exposé aux Charmettes est-il réellement celui de Mme de Warens ? Sur le mobilier de cette maison, nous avons recueilli à Chambéry, de l'homme le mieux qualifié pour en parler, des renseignements qui pourraient inspirer quelque scepticisme : il nous fut assuré que la plus grande partie de ce mobilier, lits, tables, chaises, etc. est très authentique... comme mobilier du XVIIIe siècle, à preuve qu'elle a été apportée il y a quelque vingt ans d'une autre maison restée telle qu'à l'époque où vivait Rousseau. Pourtant il fut ajouté que ce nouveau mobilier ne comprenait pas de clavecin, et que celui des Charmettes, de mémoire d'homme, a toujours été vu là. Il semble donc qu'on puisse admettre que cet instrument est bien celui que posséda Mme de Warens qui l'accompagna dans ses diverses résidences, à Annecy, à Chambéry, puis dans la maison de campagne, et sur les touches duquel Jean-Jacques s'exerça pendant sa jeunesse. Ainsi la relique aurait-elle de certaines chances d'authenticité que n'ont pas au même degré tous les objets de cette nature.

de me mettre en état de solfier, ne m'apprirent pas le quart des signes de la musique », a-t-il écrit. C'est possible : c'était pourtant par là qu'il fallait commencer. Il faut donc nommer Mme de Warens comme ayant été bien véritablement le premier maître de musique de Jean-Jacques Rousseau.

Cependant il allait avoir dix-sept ans, et la question de la profession qui pourrait lui convenir se posait toujours, car il ne devait pas songer à passer toute sa vie auprès de sa marraine ou « maman », fût-ce en remplissant auprès d'elle l'emploi de secrétaire bénévole. On songea à en faire un curé et on le mit au séminaire. Il n'y resta pas six mois et fut renvoyé comme incapable. Grand embarras ! Allait-il donc toujours rester à la charge de sa protectrice? Du séminaire, où il n'avait rien appris, il était revenu chantant l'air d'une cantate dont il avait emporté la partition dans sa retraite ; il était parvenu à le déchiffrer tout seul et le savait sans faute. L'on ne pouvait donc pas dire qu'il était resté sans rien faire : il avait appris la musique (qu'on ne lui enseignait pas). Le résultat était assez encourageant, car s'il est vrai que le premier air d'*Alphée et Aréthuse*, de Clérambault, est « scandé si juste qu'il ne faut que réciter les vers avec leur mesure pour y

mettre celle de l'air », il ne l'est pas moins que la trame assez complexe de la composition la rend assez peu propre à servir pour une première épreuve de lecture à un débutant. Si donc elle avait réussi, la conséquence fut assez naturelle : puisque Jean-Jacques Rousseau n'est bon à rien, se dit-on, il faut en faire un musicien !

Par un rare et exceptionnel bonheur, il y avait à ce moment à Annecy un maître de chapelle qui, au témoignage de Rousseau, était le seul musicien digne de ce nom qu'il y eût alors dans toute la Savoie. Il se nommait Le Maître [1], était Parisien, « bon compositeur », et, depuis quelques années, avait le titre de « maître de la musique du vénérable chapitre de la cathédrale de Saint-Pierre ». Voisin de Mme de Warens, il était familièrement reçu par elle (elle l'appelait « Petit Chat ») et faisait de la musique en sa compagnie. Il y avait

1. Le Maître, et non Nicoloz, n'en déplaise aux rectificateurs qui ne rectifient rien. M. J. Serand, archiviste de la Haute-Savoie, a publié dans la *Revue savoisienne* en 1900 un document authentique de 1728, dans lequel le nom et la signature de « Jacques-Louis-Nicolas Le Maître », ou « Le Maistre » tout court, sont écrits lisiblement par six fois, deux de ces écritures témoignant que l'intéressé était fils de « René Le Maître ». Une autre pièce notariée, de 1727, porte la signature du même « Jacques-Louis-Nicolas Le Maître ». Et si le registre de recensement de 1726 l'a appelé « Jacques-Louis-Nicoloz », c'est tout simplement parce que le scribe qui l'a rédigé n'a pas voulu se donner la peine d'aller jusqu'au bout et s'est contenté d'écrire les prénoms, prenant le dernier, avec une faute d'orthographe, pour le nom de famille du maître de musique.

chaque semaine dans la petite maison des réunions musicales, que les *Confessions* appellent, un peu pompeusement, de « petits concerts ». Mme de Warens et Le Maître en étaient les principaux exécutants. Auprès d'eux se faisait entendre la femme de chambre de Madame, Anne-Marie Merceret : celle-ci n'était pas une femme de chambre ordinaire, car son père était l'organiste de l'autre église (la Collégiale de Notre-Dame). Jean-Jacques chantait des duos avec elle.

Quel était le répertoire de ces « petits concerts » ? A en juger par ce que disent les *Confessions*, il semble qu'il dût être essentiellement vocal, car il n'est pas cité d'instrumentistes comme y ayant pris part. Le violoncelle de Le Maître et le clavecin de Mme de Warens ne devaient servir que pour les accompagnements. Les cantates françaises faisaient donc les principaux frais des programmes.

Ce genre, bien que déjà sur son déclin (car la vogue en fut courte) pouvait avoir encore, pour la province, le prestige de quelque nouveauté. Destiné à l'usage des concerts de chambre, il était plus facilement accessible aux amateurs que l'Opéra. « Avec une seule voix, un clavecin et une basse de viole, on peut aisément faire une musique de chambre », a dit l'auteur qui a publié la première œuvre de cette nature,

Morin. Il convient d'ajouter que la musique des cantates françaises publiées en grand nombre dans le premier quart du XVIIIe siècle est d'un style certainement supérieur à celui de la musique dramatique du même temps, et qu'il y a souvent plus de substance musicale dans une seule cantate que dans tout un opéra. Jean-Jacques trouva donc là d'excellents sujets d'étude. Pour la première fois, et en dépit de son goût naturel, il dut se rendre compte que la musique n'est pas nécessairement et exclusivement monodique. Il entendit des parties s'agencer avec le chant et faire corps avec lui : l'air de Clérambault qu'il avait déchiffré seul avait pu déjà lui ouvrir des horizons inconnus, car il y avait trouvé, concertant avec la partie vocale, une basse au dessin rythmique ferme et net, dont l'allure fait penser à Bach. Il se familiarisa avec les œuvres de ce répertoire ; nous le verrons, au cours du récit de sa vie, citer plusieurs cantates comme lui étant très bien connues : après *Alphée et Aréthuse*, déjà nommée, il étudiera *L'Amour piqué par une abeille*, « très jolie cantate de Clérambault », *les Amours dormants*, de Bernier, qu'il déclare, au moment où il écrit, savoir encore par cœur bien que ne l'ayant pas relue depuis quarante ans ; d'autres, du même auteur, dont il ne nomme pas les titres ; *les Bains de Thomery*, de

Batistin, etc. Et bientòt il se mèlera lui-même de vouloir composer aussi des cantates.

Il fut donc aisé d'intéresser à son avenir le maître de chapelle. Celui-ci le prit à la maîtrise; il y entra dans le courant d'octobre 1729 et y passa l'hiver.

Pour la première fois de sa vie hors des champs et des routes, Jean-Jacques Rousseau éprouva un sentiment de bien-être. Lui qui ne sut jamais se plier à la discipline pédagogique, il profita de l'enseignement d'un maître. Enseignement tout empirique, mais qui était encore le meilleur — disons mieux : le seul que l'on sùt donner alors. Il prenait part journellement, avec les enfants de chœur et les chantres, aux répétitions par lesquelles se préparait l'office du dimanche. Oh! elles étaient d'une pompe toute relative ces exécutions musicales de la cathédrale d'Annecy! Les souvenirs qu'en évoque Jean-Jacques nous laissent entendre qu'elles sentaient terriblement la province. (Celles qu'on y donne aujourd'hui sont-elles bien supérieures? On n'oserait guère l'assurer...) Il n'en pouvait guère être autrement avec le personnel d'exécutants que le maître avait sous ses ordres. C'était, pour jouer la partie de contrebasse, un vieux charpentier boiteux; la partie de violon était tenue par un petit abbé blondin, et l'éphèbe Jean-Jacques Rousseau

se distinguait parfois dans un solo de flûte à bec, composé tout exprès pour lui ; ou bien il chantait en duo avec la caméristе ; car « la vocale » comme « l'instrumentale », tout lui était bon ! Il ne nous manque que d'être renseignés sur la personnalité du serpent : cet instrument ne faisait certainement pas défaut à la symphonie, qui, pour tout dire, ne devait pas encore être tout à fait à la hauteur de celle du roi de Sardaigne entendue naguère à Turin !

Mais les cérémonies avaient la belle ordonnance qui fut toujours heureusement maintenue par la liturgie dans l'église catholique. De sa place à la tribune, sous la sombre voûte de la cathédrale gothique aux murailles peintes en grisaille, dans le goût italien, Jean-Jacques admirait les cortèges, le luminaire, les ornements du culte, les habits sacerdotaux, la chasuble brodée de l'officiant, l'ample manteau des chanoines (bleu et rouge, tel qu'on le voit encore aujourd'hui aux offices de la cathédrale d'Annecy[1]). Le Maître lui-même avait changé d'aspect, et son fin surplis blanc, endossé sur l'habit laïque après qu'il avait posé l'épée, donnait à ce musicien mondain un air

1. « Le bel habit de chœur des chanoines, dont parle Rousseau, a été déterminé par un bref du pape Paul V, du 4 avril 1607 ». J. Serand, *L'habitation de Mme de Warens à Annecy*.

de cléricature d'une très suffisante édification.

La vie intime de la maîtrise était plaisante en elle-même, « toujours chantante et gaie », en la compagnie des autres pensionnaires : les enfants de chœur Joseph Carrier et Jacques Berchet, et quelques autres clercs plus âgés, Aymé Verdel, Jacques Demonthé et François Gache ; Rousseau, ayant dix-sept ans et demi, était le doyen de l'école[1]. Et puis, quelquefois, on y recevait des visites musicales, comme ce certain soir de février où, tandis qu'il neigeait au dehors, l'on entendit frapper à la porte : la bonne servante Perrine, que les enfants de chœur faisaient toujours endêver, alluma sa lanterne, s'en fut ouvrir et introduisit dans la salle où tout le monde était réuni autour d'un bon feu un voyageur en assez triste équipage et d'extérieur comique, avec d'énormes guêtres et, pour se garantir des flocons, un petit chapeau à porter sous le bras : Venture, musicien français, ayant l'accent du Midi, aussi la faconde, d'ailleurs non sans talent dans son art, et qui, tel la cigale après que la bise fut venue, en était réduit à « vicarier », ce qui était une façon un peu détournée de dire qu'il mendiait son pain. Il apportait avec lui un peu d'air de Paris, d'où il disait

1. François Mugnier, *Mme de Warens et J.-J. Rousseau*, p. 61.

venir, et les pauvres reclus dans leur maîtrise savoyarde, au milieu des neiges, l'écoutaient parler avec admiration et lui faisaient fête. Il eut bientôt une grande influence sur Jean-Jacques Rousseau, qui tint à honneur d'imiter en tout un si digne modèle !

Pour la musique qu'il entendit et exécuta lui-même, qu'était-elle ? D'abord celle qui n'a jamais cessé d'être en usage à l'église : les psalmodies de l'officiant et des chantres, les chants communs, les hymnes. Il a rappelé le souvenir d' « affection tendre » que lui laissa l'audition matinale, sur le perron de la cathédrale, du *Conditor alme siderum*, mélodie qui, avec son rythme ternaire fortement marqué, a vraiment l'allure d'un antique chant populaire [1]. Mais on était au XVIIIe siècle, c'est-à-dire la pire époque pour l'art chrétien — l'art catholique du moins. La pureté du chant primitif était contaminée depuis longtemps par des traditions parasites : pour mieux dire, ce chant était délaissé partout, et l'on ne célébrait plus l'office qu' « en musique ». Rousseau l'a déploré : écoutons-le :

Le motet, écrit-il, est une pièce de musique faite sur

1. De Coussemaker a constaté l'identité existant entre le début de ce chant et celui de la chanson flamande du Reuze (*Reuzelied*), associée à une très vieille tradition de la ville de Dunkerque, et l'un des morceaux les plus caractéristiques de son recueil de *Chansons populaires des Flamands de France*.

des paroles latines à l'usage de l'Église Romaine... Et tout cela s'appelle, en général, Musique latine. Les Français réussissent mieux dans ce genre de musique que dans la française, la langue étant moins défavorable ; mais ils y recherchent trop de travail, et jouent trop sur le mot. En général la musique latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée... *Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les églises la musique au plain chant*[1].

Voilà des paroles qui étonneront quelques lecteurs en méfiance instinctive contre Jean-Jacques Rousseau musicien, et qui les réconcilieront peut-être un peu avec lui. Cependant, quelles que fussent ses préférences, il fut obligé de sacrifier lui-même aux faux dieux. Nous le verrons plus tard composer plusieurs motets, et, à Annecy, il ne chanta guère autre chose. Le répertoire de la maîtrise était entièrement formé par les compositions de Le Maître, car, à cette époque où les publications musicales n'étaient pas multipliées comme elles le devinrent plus tard, le maître de chapelle, avait pour mission de fournir la musique autant que de diriger les exécutions, la cherchant purement et simplement dans sa propre tête (Bach, à Leipzig, ne faisait pas autrement que les autres). Jean-Jacques fut donc l'interprète des motets de Le Maître ; il unissait sa voix à celle de Mlle Merceret pour chanter en duo

1. *Dictionnaire de musique*, article *Motet*.

avec elle un *Afferte*, que Mme de Warens écoutait avec plaisir, ou bien, il exécutait sur sa flûte une partie récitante, tandis qu'auprès de lui Venture se couvrait de gloire en lisant à livre ouvert deux récits pour voix de haute-contre dont la partie lui avait été remise en partant pour la messe.

Malheureusement, nous ne connaîtrons jamais cette musique, qui était peut-être fort bonne, car le bagage de Le Maître fut emporté d'Annecy par surprise, avec la complicité de Jean-Jacques, puis confisqué et perdu sans qu'on en ait jamais pu rien savoir. Cette fuite du maître et de l'élève, à la veille des fêtes de Pâques de 1730, marqua la fin des études de celui-ci à la maîtrise : il y était resté à peine six mois.

Il revint à Annecy. Mme de Warens en était partie à son tour. Il resta dans la ville jusqu'au commencement de l'été, ne sachant que devenir. Il ne faisait plus de musique. Mais il se ménageait des provisions d'impressions poétiques pour ses écrits futurs. Est-il une musique plus harmonieuse et plus pénétrante que cette symphonie en prose par laquelle *les Confessions* décrivent la journée de juin où, le lendemain de ses dix-huit ans, Jean-Jacques se promena dans la vallée de Thones en compagnie de deux aimables jeunes filles : « L'aurore

un matin me parut si belle... La terre, dans sa plus grande parure, était couverte d'herbes et de fleurs ; les rossignols, presque à la fin de leur ramage, semblaient se plaire à le renforcer ; tous les oiseaux, faisant en concert leurs adieux au printemps, chantaient la naissance d'un beau jour d'été... » Mlle de Graffenried, l'une de ses compagnes en l'heureuse rencontre, resta quelque temps en relations épistolaires avec lui : c'est à elle, semble-t-il, qu'est adressée la première lettre conservée dans sa correspondance ; nous la verrons bientôt contenir quelques confidences musicales.

Il partit définitivement, accompagnant Mlle Merceret à Fribourg, où le père, ayant quitté sa fonction d'organiste de la collégiale, était retourné quelques semaines avant l'évasion de Le Maître ; de sorte qu'au début de 1730, Annecy perdit tous ses musiciens à la fois. Que faire, maintenant qu'il était réduit à ses seules ressources ? Il n'avait qu'un métier, celui de musicien, dont l'apprentissage avait été aussi vite interrompu que naguère, à Genève, celui de graveur. Peut-être s'y sentait-il plus d'aptitude naturelle ; toujours est-il qu'avec le peu qu'il savait il voulut en tirer parti et se poser en maître. Il fallait une épreuve : il n'hésita pas à l'affronter. S'étant fixé d'abord à Lausanne, il entreprit de

donner un concert chez un amateur de la ville, le professeur de droit F. de Treytorrens[1].

Tous les biographes ont parlé sur un ton détaché de cette audition mémorable, donnée par le jeune homme de dix-huit ans qui, ne sachant rien encore en musique, devait écrire plus tard, avec le *Devin du village*, le *Contrat social*. La faute en est, il faut bien l'avouer, à Jean-Jacques Rousseau lui-même, car, dans ses *Confessions*, il a tourné l'affaire au comique. Nous dirons volontiers, avec le fabuliste : « Fit-il pas mieux que de se plaindre ? » Mais tenons pour certain qu'il n'avait pas envie de rire le soir où l'aventure se produisit. Beaucoup de musiciens, même mieux préparés par leurs études, retrouveront dans son récit les souvenirs de leurs propres débuts. S'entendre à l'orchestre pour la première fois ! Diriger soi-même son œuvre ! Écouter comment « cela sonne » — et, bien entendu, constater que cela sonne tout autrement qu'on l'aurait voulu ! Quelle émotion ! Quelles transes ! Le jeune artiste se débat, s'énerve ; ses bras s'agitent dans le vide, alors qu'ils devraient battre a mesure avec précision ; il n'entend plus, ses

1. Un journal de Lausanne, *La Vie musicale*, a voulu naguère conserver le souvenir de la maison où a eu lieu le concert du début de Jean-Jacques Rousseau en en reproduisant la vue photographique au moment où on allait la démolir (nº du 1er septembre 1911).

oreilles bourdonnent, il perd pied, il va se noyer[1]... Quand, par surcroît, il joue, comme le faisait Jean-Jacques, une partie dont le résultat intéresse son existence même, qu'il se sent en milieu hostile, qu'il entend autour de lui des rires moqueurs, qu'enfin il se rend compte que son œuvre est mauvaise, il est au supplice ; et quand Rousseau conclut : « Je n'ai pas besoin de dépeindre mon angoisse, ni d'avouer que je la méritais bien, » nous pouvons l'en croire sur parole pour l'angoisse. Quant à dire si le châtiment était mérité, on peut admettre qu'il le fût à cause de l'excès de présomption dont s'était rendu coupable un jeune garçon qui, après six mois d'études élémentaires, osait faire le compositeur ! Mais n'y avait-il pas dans son fait autant d'illusion et d'inexpérience que d'orgueil ? Il avait la tête pleine de chants : comment pouvait-il croire qu'il fallût tant de peine pour les en faire sortir ? Tourguéneff, ayant imaginé un jour de composer un morceau de musique, écrivait à Mme Viardot : « Ce que cela m'a coûté de peine,

1. Comparez les *Mémoires* de Berlioz, chapitres VII, XXVI, XLV. « C'est un gâchis à ne pas se reconnaître, je souffre tous les tourments de l'enfer. » — « Un tumulte à rendre fou un auteur même plus calme que moi... » — « Je n'entendais que le bruit sourd des pulsations de mes artères, il me semblait m'enfoncer en terre peu à peu », etc.

de sueur au front, d'agonie mentale se refuse à la description. J'ai trouvé l'air assez vite; vous comprenez : l'inspiration ! — mais ensuite le trouver sur le piano — et puis l'écrire... J'en ai déchiré quatre ou cinq brouillons. Sapерlotte ! c'est aussi difficile que ça de composer de la musique? Meyerbeer est un grand homme!!! » Le trait final est particulièrement plaisant : Tourguéneff sacrait grand homme un compositeur, non pour l'œuvre qu'il avait conçue, mais parce qu'il avait su l'écrire ! Jean-Jacques Rousseau n'était peut-être pas loin d'admirer par les mêmes raisons Rameau ou Pergolèse : assurément, à cette époque, il leur enviait leur facilité de plume au moins autant que leur génie d'invention.

Il fallait donc, s'il persistait à rester dans la carrière — et il persistait — qu'il se rompît avec les difficultés de la technique. Or, il en était encore à celles de la lecture, et la plus élémentaire. Pour apprendre la musique que fit-il? Tout simplement, il l'enseigna. Cela n'allait pas toujours sans peine, car il arrivait parfois que l'élève en savait plus long que lui : ce fut le cas à Lausanne même, où il resta coi devant les airs que lui donnait à déchiffrer « un petit serpent de fille » qui eut « la malice de les chanter ensuite devant monsieur le maître, pour lui mon-

trer comment cela s'exécutait ». Des débuts si hasardeux n'étaient pas de nature à lui attirer une nombreuse clientèle : il s'éloigna de Lausanne et alla passer le reste de l'hiver (1730-1731) à Neuchatel, toujours en qualité de maître à chanter.

Jean-Jacques Rousseau a avoué n'être jamais arrivé à lire très couramment la musique. Cela même lui fut tenu à grave reproche et devint la cause que beaucoup de gens ont gravement prononcé qu'il n'était pas musicien. Voilà bien un exemple de la faute qu'il y a à reconnaître trop complaisamment ses torts, — pis encore, à les aggraver ! Si une page des *Confessions*, disant d'abord : « Il faut assurément que je sois né pour cet art », n'avait pas conclu : « Après une pratique de toute ma vie jamais je n'ai pu parvenir à chanter sûrement tout à livre ouvert », les bonnes gens ne se seraient jamais avisés de cela ! Mais d'ailleurs, qu'a donc de si grave cette déclaration même ? Que Jean- Jacques n'est pas parvenu à lire SUREMENT — TOUT ? C'est-à-dire qu'il n'avait pas cet aplomb, naturel à certains, qui permet d'aller sans hésiter, en passant par-dessus les difficultés. Mais est-il bien certain que l'habileté à jongler avec les notes soit ce qui constitue vraiment le musicien ? Quelque temps après l'époque où nous sommes arrivés, alors qu'il

avait fait déjà quelques progrès, Rousseau, se trouvant en une compagnie musicale, fut invité par un amateur à lire, autour du clavecin, la partition nouvelle de *Jephté* (c'était donc en 1732, date de la représentation de l'opéra de Montéclair, et Rousseau avait vingt ans) : arrivant à un morceau à grand chœur, son partenaire lui dit : « Combien voulez-vous faire de parties ? Je ferai pour ma part ces six-là. — Je n'étais pas encore accoutumé, continue Jean-Jacques, à cette pétulance française, et quoique j'eusse parfois ânonné des partitions, je ne comprenais pas comment le même homme pouvait faire en même temps six parties ni même deux. Rien ne m'a plus coûté dans l'exercice de la musique que de sauter ainsi légèrement d'une partie à l'autre et d'avoir l'œil à la fois sur toute une partition. » Bien entendu l'on tira charitablement de son embarras la conclusion que Rousseau n'était pas musicien. Il corrige pourtant, cette fois, la mauvaise impression produite en disant : « Au fond, je savais fort bien la musique ; je ne manquais que de cette vivacité du premier coup d'œil que je n'eus jamais sur rien, et qui ne s'acquiert en musique que par une pratique consommée. » Voilà qui dit tout. De même, aujourd'hui, certains pourront se déclarer incapables d'imiter les prouesses de ces intrépides lecteurs qui vous réduisent à

première vue sur le piano la partition d'orchestre la plus compliquée. Mais cette virtuosité est-elle donc indispensable, et, pour s'en reconnaître incapable, ne peut-on pas être néanmoins un solide et sérieux musicien? Jean-Jacques, ayant appris la musique seul, sans maître et tard, eut peut-être autant de mérite que tant de brillants professionnels préparés dès l'enfance par un long et judicieux travail.

Les deux premières lettres conservées dans sa *Correspondance* datent de ce séjour en Suisse dans l'hiver de 1730-31[1]. Toutes deux sont pleines de détails relatifs à sa profession et à ses occupations musicales. L'une, déjà annoncée, est écrite à une demoiselle d'Annecy (Melle de Grafenried?) Déjà, tout en prenant les précautions oratoires qui conviennent, Rousseau se pose en compositeur :

Comme j'ai beaucoup travaillé depuis mon départ d'auprès de vous, si vous agréez pour vous désennuyer que je vous envoie quelques-unes de mes pièces, je le ferai avec joie, toutefois sous le sceau du secret, car je n'ai pas encore assez de vanité pour vouloir porter le nom d'auteur ; il faut auparavant que je sois parvenu à un degré qui puisse me faire soutenir ce titre.

1. Ces dates, rétablies par leur corrélation avec celles des faits positivement constatés, sont différentes de celles qu'avaient cru pouvoir adopter les premiers éditeurs, et doivent être reculées sur elles d'un ou deux ans.

La fin de la lettre est d'un style un peu moins avantageux :

Je ne ferai peut-être pas long séjour ici. Mes affaires y sont dans une fort mauvaise crise. Je suis déjà fort endetté et je n'ai qu'une seule écolière [le petit serpent de fille apparemment].

A son père, quelques semaines après, il écrit sur un ton plus découragé encore :

Je suis à Neuchâtel dans une misère à laquelle mon imprudence a donné lieu. Comme je n'avais d'autre talent que la musique qui pût me tirer d'affaire, je crus que je ferais bien de le mettre eu usage si je le pouvais ; et voyant bien que je n'en savais pas encore assez pour l'exercer dans des pays catholiques, je m'arrêtai à Lausanne, où j'ai enseigné pendant quelques mois, d'où, étant venu à Neuchâtel, je me vis dans peu de temps, par des gains assez considérables joints à une conduite fort réglée, en état d'acquitter quelques dettes que j'avais à Lausanne... mais le chagrin que je puis dire sans vanité que mes écolières conçurent de mon départ a bien été payé à mon retour par les témoignages que j'en reçois qu'elles ne veulent plus recommencer...

A ce moment se produisit l'aventure de l'archimandrite[1], qui fut cause que Jean-Jacques Rousseau fit son premier voyage à Paris. Il entra dans la capitale par les faubourgs, qu'il trouva

1. La date de cette aventure, retrouvée par M. Eugène Ritter, est avril 1731. C'est donc avant cette époque que doivent être nécessairement placés les événements précédemment rapportés, que les *Confessions*, par une erreur de mémoire d'ailleurs bien compréhensible, attribuaient à l'année suivante.

sales et où il vit des charretiers, des ravaudeuses, des crieuses de tisane et de vieux chapeaux : ce fut la première impression qu'il eut de la grande ville. Le lendemain il alla à l'Opéra, et cette seconde impression ne fut pas meilleure. Il est vrai qu'il n'y avait alors au répertoire que des divertissements, déjà bien démodés, de Campra, et l'œuvre nouvelle de 1731 fut un certain *Endymion*, d'un certain Colin de Blamont ; l'on peut donc excuser Rousseau si, ayant reçu l'empreinte de ces premiers souvenirs, il a pu mal parler de la musique française. Il ne demeura guère, reprit sa vie de chemineau et s'en fut à Lyon, où la musique lui valut une aubaine. Dans son état de vagabondage, qui lui plaisait plus que l'existence la plus confortable, manquant, certes, de tout domicile légal, il passait généralement ses nuits, à la belle étoile : la saison lui permettait de le faire sans imprudence, et il se réjouissait de ce retour, d'ailleurs obligatoire pour lui, à l'état de nature. Un matin qu'il venait de se réveiller au bord de la rivière, à l'ombre des grands arbres retentissants de chants d'oiseaux, il revint vers la ville en chantant à pleine voix une cantate de Batistin, *les Bains de Thomery* : sujet tout mythologique, on le devine, bien qu'il se localise à côté de Fontainebleau ; Vénus, les Nymphes, Flore, Amphitrite, Diane, et, natu-

rellement, Endymion, s'y réunissent congrument pour célébrer les charmes d'une princesse de la Maison de Bourbon. Jean-Jacques chantait donc, tout en marchant au bord de l'eau, l'air de Batistin, d'allure bien française : « Chantez sur ces aimables rives... C'est Thétis qui vient sur la Seine — goûter la fraîcheur de mes eaux. » Il eût volontiers substitué au nom du fleuve celui de la Saône, et il lançait hardiment ses roulades, quand il fut accosté par un amateur de musique qui lui fit compliment de son chant et lui proposa un travail de copie musicale. « Que béni soit le bon Batistin et sa bonne cantate », s'écria-t-il joyeusement ! Il fit la copie, mangea à sa faim pendant toute une semaine et reçut encore un écu. Pourquoi donc a-t-il dit que ce ne fut qu'après son entrée dans une administration, à Chambéry, qu'il gagna pour la première fois son pain avec honneur ? C'est à la musique qu'il a dû de mériter son premier argent, à Lyon, à Neuchâtel, peut-être un peu à Lausanne. L'auteur du *Devin du village*, racontant sa vie, a été bien dédaigneux de ne pas s'en souvenir !

III. — ROUSSEAU MAITRE DE MUSIQUE ET COMPOSITEUR AUTODIDACTE

Il rentra en Savoie, revit Mme de Warens à Chambéry et s'installa chez elle, dans la maison qu'elle occupait au fond d'une de ces sombres cours intérieures, traversées par des passages voûtés, dans le vieux quartier voisin de l'église aujourd'hui cathédrale : asile bien maussade et étouffant pour qui était accoutumé à respirer l'air libre des champs et des bois. Par surcroît, il lui fallut entrer au cadastre. Cela ne pouvait pas durer, et Jean-Jacques n'eut pas de cesse qu'il ne se fût évadé de la maison et de l'administration. Il eut une première satisfaction grâce au jardin qui fut loué dans un faubourg, en attendant les Charmettes ; et quant à l'autre, il trouva, pour l'obtenir, le moyen le plus simple, qui fut de revenir à la musique.

Jamais il n'avait cessé de s'en occuper, même pendant qu'il remplissait ses fonctions administratives. Devenu maintenant à peu près de même force que Mme de Warens, il allait par-

fois la déranger devant le fourneau sur lequel elle préparait ses drogues pour lui montrer un morceau nouveau. « Maman, voici un duo charmant », disait-il. Ils allaient ensemble au clavecin et déchiffraient l'air en deux ou trois lectures : pendant ce temps, l'extrait de genièvre ou d'absinthe brûlait... A d'autres heures, ils se mêlaient au monde. La baronne reprit l'habitude de ses soirées musicales, dont Jean-Jacques était maintenant l'âme. Les amateurs étaient plus nombreux et plus forts qu'à Annecy : c'étaient l'abbé Palais, qui avait étudié la musique aux écoles d'Italie et accompagnait au clavecin ; un moine cordelier, le P. Caton, homme distingué, qui chantait : Mme de Warens chantait aussi ; un maître à danser, Roche, et son fils jouaient du violon, tandis qu'un camarade de Rousseau au cadastre se chargeait de la partie de basse. C'était tout ce qu'il en fallait pour donner des concerts de voix et symphonie ; Jean-Jacques dirigeait avec autorité cette phalange, armé, comme il convenait, du « bâton du bucheron ». Il se passionnait à organiser ces auditions : pendant tout le mois, « ni jour ni nuit il ne s'occupait d'autre chose ».

Il s'était remis à des essais de composition, ne se tenant pas pour battu après l'expérience trop prématurée de Lausanne. Se rendant enfin

compte qu'on ne s'improvise pas compositeur, quelque goût qu'on puisse avoir, et qu'il est nécessaire d'étudier les principes de l'art et d'apprendre à écrire, il s'était procuré des livres. « Les opéras de Rameau commençaient à faire du bruit. Par hasard, dit-il, j'entendis parler de son *Traité de l'harmonie*, et je n'eus point de repos que je n'eusse acquis ce livre. » Il n'y comprit rien, ce qui ne saurait surprendre. Cependant, les accords dansaient dans sa tête et il ne pouvait les en chasser. Il discutait harmonie avec l'abbé Palais, comparait les principes rapportés d'Italie par ce dernier avec ceux qu'il puisait dans le livre du maître français. Bref, la musique l'absorba si complètement qu'il déclara vouloir s'y adonner de façon exclusive.

Il y eut alors, dans la maison, les luttes qui surgissent toujours lorsque l'enfant se dit entraîné par une vocation. Mme de Warens lui représentait qu'il avait tort de renoncer à une profession, modeste sans doute, mais qui assurait son gagne-pain. Elle lui débitait des aphorismes empruntés au répertoire de la sagesse des nations, par exemple ce proverbe de son pays :

> Qui bien chante et qui bien danse
> Fait un métier qui peu avance.

Elle aurait pu ajouter l'autre dicton : « Pierre

qui roule n'amasse pas mousse. » Mais Jean-Jacques ne voulait rien entendre. Quelles que fussent les incertitudes de l'avenir, il donna fièrement sa démission d'employé au cadastre, déclara s'installer comme professeur de musique à Chambéry et chercha des écolières. Il avait à ce moment environ vingt et un ans.

Le sort en était jeté : Jean-Jacques Rousseau serait décidément musicien. Il lui fallut d'abord prendre l'allure extérieure qui convenait à son nouvel état d'artiste, avoir l'air d'un homme à la mode — à la mode de Chambéry. Cela ne fut pas facile, car le jeune montagnard, que plus tard les dames de Paris appelaient « mon ours », n'eut jamais d'aptitude à cela. Roche, le maître de danse qui faisait la partie de violon à ses concerts, fit de vains efforts pour lui enseigner le pas du menuet et dut y renoncer. Le résultat ne fut pas meilleur à l'escrime, dont il se dégoûta vite tant à cause de sa maladresse que parce qu'il avait pris en grippe un maître d'armes qui joignait à sa vanité professionnelle l'impertinence de ne vouloir parler à Rousseau qu'en termes de musique, avec ses tierces, ses quartes, et ses *feintes* que, d'après la terminologie propre à la *musica falsa*, il appelait des *dièses*.

Rappelons-nous que c'est à peu près vers ce temps que Mme de Warens eut pour lui des bontés

que leurs qualifications antérieures de « maman » et « petit » ne faisaient pas prévoir. — Serait-il trop impertinent de poser la question de savoir si la dame aurait été aussi prodigue de ses faveurs pour le modeste employé du cadastre qu'elle le devint à l'égard du jeune artiste accueilli dans le monde et appelé, pouvait-on croire, à un brillant avenir ? Laissons aux biographes psychologues le soin de répondre...

Dans son art même, il avait encore fort à faire avant de pouvoir se dire parvenu à la maîtrise. Il le comprenait très bien lui-même. « Sentant naître des idées et des chants dans ma tête, je crus, écrit-il, qu'aussitôt que je serais en état d'en tirer parti, j'allais devenir un homme célèbre, un Orphée moderne. Ce dont il s'agissait pour moi, commençant à lire passablement la musique, était d'apprendre la composition. La difficulté était de trouver quelqu'un pour me l'enseigner ; car, avec mon Rameau seul, je n'espérais pas y parvenir par moi-même, et depuis le départ de M. Le Maître, il n'y avait personne en Savoie qui entendît rien à l'harmonie. » Il crut pourtant pouvoir trouver un professeur sans aller trop loin. Il y avait à Besançon un maître de chapelle renommé, l'abbé Blanchard : il résolut d'aller prendre ses leçons. Mme de Warens l'équipa avec la profusion con-

venable : pour lui avoir des habits neufs, elle ne craignit pas de dépenser jusqu'à huit cents livres !

Il partit, arriva à destination, et voici la lettre qu'il écrivit sans tarder à sa protectrice, sur un ton quelque peu fat. Le document est un des plus précieux que nous ayons pour la première partie de sa biographie musicale.

A Besançon, le 29 juin 1733[1].

Madame,

J'ai l'honneur de vous écrire dès le lendemain de mon arrivée à Besançon : j'y ai trouvé bien des nouvelles auxquelles je ne m'étois pas attendu, et qui m'ont fait plaisir en quelque façon. Je suis allé ce matin faire ma révérence à M. l'abbé Blanchard[2], qui nous a donné à dîner, à M. le comte de Saint-Rieux et à moi. Il m'a dit qu'il partiroit dans un mois pour Paris, où il va remplir le quartier de M. Campra, qui est malade ; et, comme il est fort âgé, M. Blanchard se flatte de lui succéder en la charge d'intendant, premier maître de quartier de la musique de la chambre du roi, et conseiller de Sa Majesté en ses

1. La plupart des éditions de la Correspondance de Rousseau datent cette lettre de 1735 ; mais sa relation avec tous les autres faits établit avec certitude que c'est en 1733 qu'elle fut écrite.

2. L'abbé Blanchard, devenu en 1737 l'un des quatre maîtres de chapelle du roi, avait été d'abord maître de musique à Marseille, Besançon et Amiens (Fétis). La lettre de Rousseau nous apprend qu'il était encore dans la seconde de ces villes au milieu de 1733. La Bibliothèque du Conservatoire possède une importante collection de ses motets autographes, très exactement datés. Un *Laudate dominum* (vol. 4) est dit composé « à Paris, février 1734 », tandis que les morceaux des années suivantes, jusqu'en mai 1738, sont écrits à Amiens et que la plupart de ceux des années postérieures sont dits « composés pour la chapelle du roi. »

conseils[1]. Il m'a donné sa parole d'honneur qu'au cas que ce projet lui réussisse, il me procurera un appointement dans la chapelle, ou dans la chambre du roi, au bout du terme de deux ans le plus tard. Ce sont là des postes brillans et lucratifs, qu'on ne peut assez ménager : aussi l'ai-je très fortement remercié, avec assurance que je n'épargnerai rien pour m'avancer de plus en plus dans la composition, pour laquelle il m'a trouvé un talent merveilleux. Je lui rends à souper ce soir avec deux ou trois officiers du régiment du roi, avec qui j'ai fait connoissance au concert. M. l'abbé Blanchard m'a prié d'y chanter un récit de basse-taille, que ces Messieurs ont eu la complaisance d'applaudir, aussi bien qu'un duo de *Pyrame et Thisbé*[2], que j'ai chanté avec M. Duroncel, fameux haute-contre de l'ancien Opéra de Lyon : c'est beaucoup faire pour un lendemain d'arrivée.

J'ai donc résolu de retourner dans quelques jours à Chambéry, où je m'amuserai à enseigner pendant le terme de deux années, ce qui m'aidera toujours à me fortifier, ne voulant pas m'arrêter ici, ni passer pour un simple musicien, ce qui me feroit quelque jour un tort considérable. Ayez la bonté de m'écrire, Madame, si je serai reçu avec plaisir, et si l'on m'y donnera des écoliers. Je me suis fourni de quantité de papiers et de pièces nouvelles d'un goût charmant, et qui sûrement ne sont pas connus à Chambéry ; mais je vous avoue que je ne me soucie guère de partir que je ne sache au vrai si l'on se réjouira de m'avoir : j'ai trop de délicatesse pour y aller autrement. Ce seroit un trésor, et en même temps un miracle, de voir un musicien en Savoie. Je n'ose ni ne puis me flatter d'être de ce nombre ; mais en ce cas, je me vante toujours de produire en autrui ce que je ne suis pas

1. Ce ne fut pas à Campra, mais à Bernier que succéda l'abbé Blanchard, cinq ans plus tard.

2. Opéra de Rebel et Francœur, représenté en 1726.

moi-même. D'ailleurs, tous ceux qui se serviront de mes principes auront lieu de s'en louer, et vous en particulier, Madame, si vous voulez bien encore prendre la peine de les pratiquer quelquefois. Faites-moi l'honneur de me répondre par le premier ordinaire ; et au cas que vous voyiez qu'il n'y ait pas de débouché pour moi à Chambéry, vous aurez, s'il vous plaît, la bonté de me le marquer; et comme il me reste encore deux partis à choisir, je prendrai la liberté de consulter le secours de vos sages avis sur l'option d'aller à Paris en droiture avec M. l'abbé Blanchard, ou à Soleure auprès de M. l'Ambassadeur. Cependant, comme ce sont là de ces coups de partie qu'il n'est pas bon de précipiter, je serai bien aise de ne rien presser encore.

Tout bien examiné, je ne me repens point d'avoir fait ce petit voyage, qui pourra dans la suite m'être d'une grande utilité. J'attends Madame, avec soumission, l'honneur de vos ordres, et suis avec une respectueuse considération, etc.

De fait, le but de Rousseau n'était pas atteint, puisque l'abbé Blanchard allait partir. D'autres incidents étant survenus, il revint à Chambéry en assez triste équipage. Il lui fallut, malgré sa crainte de « passer pour un simple musicien », se résoudre à chercher des écolières et à leur accorder l'honneur de ses leçons. Il en trouva, et, pendant quelque temps, tout alla le mieux du monde. « Il est certain, disent les *Confessions*, que pour l'agrément de la vie on ne pouvait passer plus rapidement d'une extrémité à l'autre. Me voilà tout à coup jeté parmi le beau monde, admis,

recherché dans les meilleures maisons ; partout un accueil gracieux, caressant, un air de fête : d'aimables demoiselles bien parées m'attendent, me reçoivent avec empressement ; je ne vois que des objets charmants ; on chante, on cause, on rit, on s'amuse ; je ne sors de là que pour aller ailleurs en faire autant. »

Il avait ses élèves dans les meilleures familles de la noblesse et de la bourgeoisie. C'étaient Mlle de Mellarède, brune et piquante, et, par contraste, la blonde et timide Mlle de Menthon, à la voix nette, juste et flûtée. La maison de cette dernière était hospitalière à la musique et à ceux qui la pratiquaient. Jean-Jacques y était souvent invité à dîner ; le soir, on lisait les partitions nouvellement venues de Paris. La comtesse de Menthon, mauvaise langue, assez particulièrement malveillante à l'égard de Mme de Warens, se serait volontiers associé Rousseau pour faire avec lui des chansons satiriques qui « auraient bientôt mis Chambéry sens dessus dessous » ; mais il flaira le danger et crut prudent de rester simplement maître à chanter. Mlle de Challes, Mme de Charly et sa fille, puis une petite demoiselle française élevée au couvent de la Visitation, quelques autres encore, complétaient la galerie brillante des nobles écolières de celui qui devait écrire le *Discours sur l'inégalité*. Par-

mi les simples bourgeoises, il cite Mlle Lard, « vrai modèle de statue grecque, mais sans vie et sans âme ». Le père était épicier; Jean-Jacques trouvait toujours son café à la crème préparé lorsqu'il arrivait dans la maison, et Mme Lard la mère avait pour le jeune professeur les plus tendres attentions...

Il nous reste un document intéressant sur cette période pendant laquelle Jean-Jacques Rousseau enseigna la musique. C'est un cahier manuscrit qui servait à Mlle Lard pour prendre ses leçons: il est resté dans la famille, dont les représentants actuels ont bien voulu nous le communiquer. On y lit, au bas de la première page, d'une belle écriture moulée, ce nom : « Mademoiselle Péronne Lard. » La musique écrite sur les premiers feuillets est visiblement notée, non sans quelque inexpérience, par la même main que le nom, c'est-à-dire par la jeune fille. Mais plus loin apparaît une autre écriture, plus droite et plus ferme, dans laquelle il semble qu'on doive reconnaître la main (encore inhabile) de Jean-Jacques Rousseau, futur copiste de musique. Des airs d'opéras au répertoire entre Lulli et Rameau, d'une grâce fanée, constituent le principal du recueil ; quelques bergeries s'y mêlent. Mais deux chansons à boire, avec des traits d'esprit assez épais et de grosses vocalises bien faites

pour s'accorder avec les paroles, sont peut-être les morceaux qui eurent le plus de succès auprès de la société chambérienne de 1734. Qui sait si ce ne fut pas Jean-Jacques en personne qui, soit aux soupers de la comtesse de Menthon, soit, plus simplement, à la table de l'épicier Lard, au dessert, chantait, de sa voix la plus retentissante :

Lucas, ma maison brûle. O douleur sans seconde!...

. . . .

Je rirais du dégât que fait ce feu terrible
Si je pouvais sauver mon vin.

Le dernier morceau écrit de sa main dans le cahier est une chanson d'hyménée, peut-être composée à l'occasion d'une cérémonie à laquelle il assista :

Viens, hymen, viens m'unir au vainqueur que j'adore...

A une certaine naïveté, jointe à quelques maladresses de notation (car c'est à ce défaut qu'on peut distinguer la musique qu'il pouvait écrire à cette première époque), il semble que l'on se trouve ici en présence d'une composition de Jean-Jacques. S'il en était ainsi, le cahier de Mlle Péronne Lard serait donc doublement intéressant, montrant à la fois les premiers spécimens de l'écriture musicale et de l'invention mélodique du jeune maître à ses débuts.

Il faut convenir d'ailleurs que cette musique ne donne pas grande idée de ce que l'on faisait à Chambéry vers 1734. Ces airs sont notés pour la voix seule, sans le moindre soupçon d'accompagnement. Il semble que le seul rôle du professeur consistât à apprendre aux élèves à déchiffrer la note des morceaux qu'il se proposait de leur faire chanter, sans plus se soucier d'harmonie que si cet art n'eût jamais existé ! Cependant, il ne s'agit pas toujours ici de simples chansons. Si ces souvenirs de jeunesse ont contribué à donner à Jean-Jacques Rousseau l'opinion de la musique française qu'il professa par la suite, il faut avouer qu'il fut excusable !

Il resta quatre ans à s'occuper ainsi : de sa vingt et unième à sa vingt-cinquième année environ, et ce fut la première fois qu'on le vit se fixer si longtemps quelque part. Il semble que sa présence ait imprimé à la société de Chambéry une activité musicale qui ne lui était pas ordinaire. Dans une autre partie de la noblesse que celle où il avait ses élèves, le désir se manifesta d'établir une manière de concert public. Le comte de Bellegarde, fils du marquis d'Antremont, grand amateur de musique de Rameau, fut le patron de l'entreprise, dont on voulut d'abord donner la direction à Rousseau. « Mais, avoue-t-il, on s'aperçut bientôt qu'elle passait mes forces. »

Toujours son défaut de facilité en lecture musicale! Il se produisit néanmoins comme compositeur et fit entendre une cantate « qui plut beaucoup, » mais n'a pas été conservée.

Cependant, il songeait de moins en moins à se consacrer exclusivement à l'art musical et ambitionnait une autre destinée que celle de maître à chanter en province. Une lettre écrite à son père en 1736 le montre hésitant entre trois partis: pratiquer et enseigner la musique, être secrétaire d'un seigneur ou gouverneur de jeunes gens de qualité. La situation se dénoua d'elle-même. En 1737 (la veille du jour de ses vingt-cinq ans), il fut victime d'un accident assez grave et resta alité pendant quelques semaines. Des affaires de famille le rappelèrent ensuite à Genève; puis il alla à Montpellier pour y faire soigner une maladie, peut-être imaginaire, trouva sur sa route des distractions qui furent pour lui le meilleur remède, revint enfin (février 1738) et bientôt alla s'installer aux Charmettes. Pendant ces incidents, la musique ne l'occupa guère. Ses lettres de Montpellier parlent une seule fois de l'Opéra de cette ville, « qui n'est pas beau, mais où il y a d'excellentes voix. » Quant aux écolières de Chambéry, à partir de ce moment, il n'en est plus question.

Il convient d'ajouter que cette époque est celle

où commença la décadence de Mme de Warens, bientôt ruinée par ses trop hasardeuses entreprises. La vie mondaine de Jean-Jacques Rousseau se trouva donc interrompue et il cessa de fréquenter dans la société de Chambéry.

Les seules relations qu'il conserva dans la ville furent celles qu'il avait avec quelques personnes sérieuses dont les entretiens et les conseils étaient utiles à ses progrès : deux jésuites, qui enseignaient au collège, lui prêtaient des livres et le guidaient discrètement ; son voisin de campagne, M. de Conzié, prit prétexte, pour se rapprocher de lui, d'une fantaisie passagère d'apprendre la musique ; mais il fut question bientòt entre eux de bien d'autres choses. Ces entretiens développèrent chez Rousseau le germe de littérature et de philosophie qui commençait à fermenter. Dès lors, résolu à combler les lacunes de son éducation première, il se mit au travail avec acharnement. Les quatre années environ qu'il passa dans sa solitude des Charmettes (en y comprenant les quelques mois pendant lesquels il fut précepteur à Lyon) furent l'époque la plus profitable à la formation définitive de son esprit. Seul et sans maître, il étudia les sciences, le latin, l'histoire, et il se passionna pour les lectures philosophiques.

Mais, avec tout cela, il n'oublia pas la musique

et il en voulut connaître à fond la théorie. Son Rameau ne le quittait pas ; il le relisait sans cesse, finissant par percer peu à peu les brouillards qui enveloppent d'un voile épais ce livre où sont enfermées des vérités lumineuses. Il le comparaît à d'autres écrits consacrés à la science des sons. C'est ainsi qu'un certain hiver, un de ses amis, revenant d'Italie, lui rapporta le Bontempi, ainsi que la *Cartella per musica* de Banchieri. Il faut convenir que ce sont là des livres qu'on ne saurait qualifier de lectures d'agrément. Pour donner une idée du contenu, reproduisons, en le traduisant, le titre de l'*Historia musica* de Bontempi, imprimée à Pérouse en 1695 :

Histoire de la musique, dans laquelle on a pleine connaissance de la théorie et de la pratique antique de la musique harmonique selon la doctrine des Grecs, lesquels [cet art ayant été] *inventé d'abord par Jubal avant le déluge et depuis retrouvé par Mercure, le restituèrent dans sa première et antique dignité*, etc.

Cela donne envie d'étudier l'ouvrage pour s'instruire ! Quant à la *Cartella* de Banchieri, c'est un traité de musique consacré « au chant figuré, au plain-chant et au contrepoint », dont l'auteur était né en un temps où Charles IX régnait en France ; et, dans un avis au lecteur placé en tête d'une édition imprimée en 1613,

il est expliqué que l'ouvrage aurait paru plus tôt si l'on n'avait voulu tenir compte de la nouvelle manière de composer et donner des exemples des modernes et illustres compositeurs de ce temps, parmi lesquels sont nommés François Anerio, Roland de Lassus, Cyprien de Rore, le prince de Venouse, et (comble du modernisme!) Monteverde. C'est donc dans des livres, l'un rempli de légendes, l'autre consacré à la pratique musicale d'un siècle et demi antérieur, que le jeune homme avide d'apprendre, seul au milieu de ses montagnes, puisa sa science! Son Rameau, plus moderne, apportait heureusement un correctif à ces lectures surannées.

Mais, au fait, faut-il regretter qu'il se soit appliqué à de telles études, et fut-ce là vraiment du temps perdu pour lui ? Point du tout : cette diversité lui ouvrit les idées, et ses connaissances gagnèrent en étendue ce qui peut-être leur fit défaut en précision ou pour l'application pratique. Sans doute le compositeur eût profité davantage à étudier l'art d'écrire avec une autre méthode — celle de tout le monde. Mais ce n'est pas le compositeur seul qu'il faut considérer en Jean-Jacques Rousseau musicien : l' « homme à idées » est bien plus intéressant. C'est dans ses observations et ses comparaisons

entre les doctrines d'un passé déjà lointain et la pratique de l'art moderne qu'il a pris le meilleur de sa science musicale.

Il existe à la Bibliothèque de Genève un manuscrit qui est un document des plus importants pour l'histoire des études musicales de Rousseau. C'est, sous le titre de *Leçons de musique*, la réunion de notes (incomplètes) dont l'ensemble forme une sorte de traité d'harmonie. Le livre de Rameau en est la base : on y retrouve ses idées, mais poussées à des limites extrêmes, excessives. La découverte du principe de la basse fondamentale avait provoqué une juste et universelle admiration : le rédacteur des *Leçons* la partage au point de chercher des directions pratiques là où Rameau n'avait mis que de simples spéculations. Par là il fait souvent fausse route et montre que, l'esprit troublé par des lectures hétérogènes, il était en proie à bien des hésitations et des incertitudes.

Or, c'était bien là ce que Rousseau pouvait concevoir en ces années de jeunesse, durant lesquelles il travaillait avec tant d'application à débrouiller le cahos d'idées confuses qui cherchaient à se dégager de son cerveau d'homme de génie. Nous le voyons très bien, dans ses nuits de labeur, aux Charmettes (qui ne furent pas seulement pour lui un séjour de libre rêve-

rie, mais un lieu de réclusion et d'étude) acharné à comprendre son Rameau, et s'y efforçant si bien qu'il en dépasse le but ! Mais la réalité de cet effort est un singulier démenti donné à ceux qui n'ont jamais voulu voir en Jean-Jacques Rousseau musicien qu'un simple amateur, ignorant des règles et des préceptes et n'y ayant jamais consacré aucune étude sérieuse. La vérité est, au contraire, que si, dans la pratique de l'écriture musicale, il lui a manqué la direction d'un maître, nul n'a étudié plus profondément que lui la théorie et les principes de l'art.

Avouons cependant que quelques bons exercices de contrepoint, exécutés sous la direction d'un artiste expérimenté, d'après les principes de la scolastique traditionnelle, eussent été plus profitables aux essais de composition pratique auxquels il commença à se livrer à la fin de son séjour à Chambéry.

Déjà il avait tenté de se faire connaître comme musicien, à Paris même : le *Mercure de France* a inséré, en juin 1737, une « *Chanson mise en musique par* M. Rousseau, *à Chambéry* », et cette menue production valut au futur auteur de l'*Emile* la première occasion de voir son nom imprimé. Puis il fit une incursion dans le domaine de la musique dramatique, avec *Iphis et Anaxarète*, ébauche d'un ouvrage dont il fit suivre résolu-

ment le titre par ces mots : « Tragédie pour l'Académie royale de musique. » Tragédie de collège, dirons-nous après avoir lu le fragment qui en est resté (le premier acte du poème). C'est possible; mais il y a une différence : c'est que cette tragédie est essentiellement le travail d'un musicien, qui voulait composer à lui seul l'œuvre intégrale : drame et musique. C'est bien, à ce qu'il semble, la première fois que le cas se produisit en France. Pour lui, il persista, et chaque fois que, par la suite, il eut l'occasion d'écrire pour la scène lyrique, il fit acte de poète et de musicien tout ensemble[1].

Étant près d'avoir vingt-huit ans, Rousseau sentit le besoin de gagner enfin sa vie. Il nous a déjà dit qu'il avait trois moyens pour cela : précepteur, secrétaire ou musicien. L'occasion se présenta pour lui d'opter pour la première de ces professions. Il alla passer un an à Lyon (1740-1741) comme précepteur des fils du grand prévôt de Mably. Il y fit un nouvel essai d'opéra : la *Découverte du Nouveau Monde*, dont le poème nous a été conservé; quant à la musique, il a

1. Signalons une lettre de la même époque qui nous donne encore quelques renseignements sur son activité musicale. Il s'excuse de ne pouvoir « mettre en exécution, faute de violoncelle » la cantate de son correspondant (inconnu), et avoue que Mme de Warens ne peut plus chanter. Quant à lui, il annonce l'envoi d'une cantate de sa composition et parle d' « un autre chiffon de musique » de lui. Sur ces premiers essais, voir la bibliographie.

dit en avoir composé le prologue[1] et le premier acte, puis l'avoir détruite, bien qu'un maître de musique de la ville, David, lui en eût fait compliment en lui assurant « qu'il y avait des morceaux dignes du Buononcini ». La lecture du poème ne nous fait pas regretter ce sacrifice. En un sujet vraiment héroïque comme celui dont Christophe Colomb est le héros, Jean-Jacques Rousseau (à l'exemple de tous les paroliers d'opéra de ce temps-là) ne sait trouver que prétextes à danses, divertissements, cortèges et couplets en « style galant ». — Notons des indications scéniques qui impliquent l'emploi d'instruments sonores et bruyants que Rousseau n'a guère utilisés dans ses œuvres postérieures : la flotte espagnole débarque « au son des trompettes et des timbales » ; ailleurs « on entend des décharges de mousqueterie qui se mêlent au bruit de l'orchestre ». Déjà dans *Iphis* on voyait entrer « au son des trompettes des guerriers formant une marche pendant que le chef des guerriers chante ». Nous ne saurons jamais comment Rousseau eût réalisé ces bruits de guerre dont, en ses essais de jeunesse, il n'avait pas dédaigné l'idée.

Il revint pour la dernière fois à Chambéry et

1. Le poème de la *Découverte du Nouveau Monde* qui figure dans les œuvres complètes ne comporte pas de prologue.

aux Charmettes, et là se prépara à la grande expédition devant laquelle ne saurait reculer, en France, quiconque prétend, comme Jean-Jacques Rousseau, au « malheur de parler au public » : la conquête de Paris. N'ayant plus d'écoliers, il n'y gagna pas sa vie comme précepteur ; il n'avait pas davantage en vue une place de secrétaire. Ce fut donc comme musicien qu'il se rendit dans la capitale.

Mais Jean-Jacques ne pouvait rien faire comme tout le monde. Ce ne furent pas des opéras, des cantates ou des symphonies qu'il emporta à Paris, pas même un traité d'éducation musicale, mais un projet qui n'était pas destiné à moins qu'à faire une révolution. Déjà !... En un mot, il arrivait de Chambéry avec l'intention de détruire le système de notation en usage dans toute l'Europe depuis des siècles et de le remplacer par un autre de son invention.

Nous retrouvons ici sa préoccupation déjà ancienne, et le souvenir de la peine qu'il avait eue, lors de ses débuts tardifs, à lire la musique. Cette peine, il voulait l'épargner à d'autres, et pour cela il imagina un procédé nouveau de notation : par les chiffres.

Certes, Rousseau n'avait pas tort de vouloir simplifier la notation, car elle était, en son temps, d'une complication plus qu'inutile. Il fallait, pour

lire la moindre partition de Rameau, connaître et pratiquer toutes les clefs (trois clefs d'*ut*, deux de *sol*, parfois deux de *fa*), savoir sauter de l'une à l'autre, ne pas être embarrassé par de continuels changements de mesure et de proportions rythmiques, toutes choses qui offrent encore pour nous de réelles difficultés et que la pratique a sagement simplifiées. Il était juste qu'un ami de la clarté réclamât. Mais avait-il pris le bon moyen ? Une longue expérience a démontré que la notation chiffrée, même après que la méthode d'emploi en fut perfectionnée comme elle l'a été à plusieurs reprises depuis Rousseau, n'a jamais pu être utile que pour une pédagogie musicale tout à fait élémentaire et devient impraticable dès qu'il s'agit de la pratique de l'art sous sa forme même la plus simple. Ce n'est donc pas par son invention de « musique en chiffres » que Rousseau a tenu une place utile dans l'histoire de la musique.

Le résultat le plus favorable de ce travail fut donc de l'avoir attiré à Paris, où il allait avoir à jouer bientôt un rôle de toute autre importance.

IV. — ROUSSEAU A PARIS. VOYAGE A VENISE. *LES MUSES GALANTES.*

Rousseau arriva dans la capitale vers la fin de 'année 1741. Le 22 août 1742, présenté à l'académie des Sciences par Réaumur, il fut admis à lire devant la compagnie son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique.* Les savants qui l'écoutèrent semblent avoir réservé leur opinion : en quoi je pense qu'ils agirent avec prudence, car leur compétence en pareille matière n'apparaît pas comme évidente. Ils consultèrent Rameau, lequel désapprouva le projet, donnant à l'inventeur une raison devant laquelle il s'inclina lui-même : que la position des notes sur la portée « se peint à l'œil » et que, par là même, cette notation est la plus naturelle et la plus logique. Rousseau ne crut pourtant pas devoir abandonner si vite la réalisation d'un projet qui lui tenait au cœur. Il y ajouta une *Dissertation sur la musique moderne,* premier de ses écrits qui ait été imprimé. C'est donc par un ouvrage sur la

musique que l'auteur de *la Nouvelle Héloïse* se présenta pour la première fois au public. Il y fit, dès l'abord, œuvre de polémiste, habitude qu'il ne perdit pas de longtemps. « Je sais, dit-il, que les musiciens ne sont pas traitables sur ce chapitre. La musique, pour eux, n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des doubles croches. » Ne pourrait-on pas objecter doucement que, pour quelques-uns de ceux qui ont repris à leur compte cette idée de Rousseau, la musique, c'est bien quelquefois surtout les chiffres ? Mais passons. Rousseau ne s'obstina pas. Ayant constaté que la *Dissertation* ne se vendait pas, il s'occupa d'autre chose. Une fois encore, nous le verrons revenir sur son invention : dans la lettre à Burney qui accompagne l'envoi de ses *Observations sur l'Alceste de Gluck* (écrit de la fin de sa vie) il explique à son érudit correspondant le mécanisme de la méthode dont il avait eu l'idée quarante ans en deçà, et conclut, sur le ton sarcastique et désabusé qui lui était habituel à cette époque : « Cette manière de noter n'a point été adoptée. Comment aurait-elle pu l'être ? Elle était nouvelle, et c'était moi qui la proposais ! » Mais ce fut tout, et il ne se passionna pas davantage pour sa tentative avortée.

Il chercha donc sa voie d'autre manière. Musi-

cien, pédagogue, secrétaire, c'étaient toujours les trois moyens d'existence entre lesquels il avait à choisir. Le premier ne lui fit pas défaut même quand l'un des deux autres lui procurait des ressources momentanées. A son arrivée à Paris, il trouva l'occasion d'utiliser ses connaissances en théorie musicale : deux amateurs à qui il fut présenté, le président de Gasc, « qui jouait très bien du violon » et un jeune seigneur, l'abbé de Léon, ayant eu « la fantaisie d'apprendre la composition », s'adressèrent à lui pour être initiés : il leur expliqua Rameau, dont on parlait tant et que l'on comprenait si peu, mêlant peut-être à ses commentaires quelques additions empruntées à son Bontempi et à la *Cartella per musica*, et les quelques mois de leçons qu'il donna « soutinrent un peu sa bourse tarissante ».

Il fit son entrée dans le monde et se répandit dans la société. « Un jeune homme qui arrive à Paris avec une figure passable et qui s'annonce par des talents est toujours sûr d'être accueilli. » Il apportait de Chambéry une comédie, *Narcisse*, à laquelle Marivaux, dont il fit la connaissance, apporta quelques retouches, et qui fut représentée plus tard ; il avait aussi fait quelques pièces de vers, qu'il lisait avec chaleur et que les dames écoutaient avec une feinte sensibilité. Mais la musique était la meilleure des cordes qu'il eût

à son arc. Le P. Castel, auteur du *Clavecin oculaire* (autre invention !) l'avait introduit chez Mme de Broglie : celle-ci, en le recevant, « lui fit compliment sur son ouvrage, et, le menant à son clavecin, lui fit voir qu'elle s'en était occupée. » Bientôt après, ce fut Mme Dupin : « elle accueillit le livre et l'auteur, parla du projet en personne instruite, chanta, s'accompagna au clavecin. » M. de Francueil, fils de M. Dupin, « aimait et cultivait les talents : la musique, qu'il savait fort bien, fut un moyen de liaison. » Un peu plus tard, Francueil mit Rousseau en rapports avec Mme d'Épinay. « Son mari était musicien, ainsi que M. de Francueil. Elle était musicienne aussi, et la passion de cet art mit entre tous une grande intimité. »

Même avec ceux qu'on devait appeler bientôt les philosophes, la musique fut le premier trait d'union. « Diderot était à peu près de mon âge. Il aimait la musique, il en savait la théorie ; nous en parlions ensemble ; il me parlait aussi de ses projets d'ouvrages. Cela forma bientôt entre nous des liaisons plus intimes... » Puis ce fut Grimm, dont Rousseau fit connaissance un peu plus tard, alors que, jeune Allemand inconnu et très pauvre, celui-ci n'était encore que modeste lecteur chez le prince de Gotha : « A dîner on parla de musique : il en parla bien. Je fus transporté d'aise en appre-

nant qu'il accompagnait du clavecin. Après le dîner on fit apporter de la musique. Nous musiquâmes tout le jour au clavecin du prince. Et ainsi commença cette amitié qui d'abord me fut si douce... » Et encore, quelques pages plus loin : « Grimm avait un clavecin qui nous servait de point de réunion, et autour duquel je passais avec lui tous les moments que j'avais de libres, à chanter des airs italiens et des barcarolles. »

Il n'y eut que Philidor avec qui Rousseau ne fît pas de musique : avec lui, il se contentait de jouer aux échecs !

Il fréquentait, bien entendu, l'Opéra. Oh ! l'époque à laquelle il arriva à Paris était peu favorable à l'initiation d'un étranger aux beautés du répertoire. Il y avait moins de dix ans que Rameau avait fait ses débuts éclatants et difficiles, et, après *Hippolyte et Aricie*, avait donné coup sur coup *Castor et Pollux*, *les Indes galantes*, *les Fêtes d'Hébé*, *Dardanus* ; mais cette série de chefs-d'œuvre, loin de rénover, comme on l'avait pensé, l'opéra français, avaient déjà disparu du répertoire, et le vieux maître était redevenu silencieux. Hormis *Les Indes galantes*, dont une reprise eut lieu au printemps de 1743, Jean-Jacques Rousseau, pendant les dix-huit mois de ce séjour à Paris, ne put entendre aucune œuvre de celui dont il avait si patiemment étudié naguère

le *Traité d'harmonie*. Quant au reste... Voici quelles œuvres nouvelles furent données à l'Opéra durant ce laps : *Les Amours de Ragonde*, de Mouret ; *Isbé*, de Mondonville ; *Don Quichotte*, de Boismortier ; *le Pouvoir de l'Amour*, de Royer. C'était à décourager d'aimer la musique.

Est-ce en présence des beaux modèles, se crût-il incapable d'atteindre à leur hauteur, ou bien devant les œuvres de qualité inférieure qu'il a conscience de pouvoir surpasser, que l'artiste est saisi de l'émulation la plus féconde ? Toujours est-il que ce fut le second cas qui détermina Jean-Jacques Rousseau à se livrer à la composition dramatique. « J'étais allé, raconte-t-il, à un opéra de Royer qu'on donnait alors, et dont j'ai oublié le titre. » Réparons cet oubli justement dédaigneux ; ce titre, nous venons de l'écrire : l'opéra de Royer était *le Pouvoir de l'Amour*, représenté pour la première fois le 23 avril 1743. Rousseau poursuit : « Malgré ma prévention pour les talents des autres, qui m'a toujours fait défier des miens, je ne pouvais m'empêcher de trouver cette musique faible, sans chaleur, sans invention. J'osais quelquefois me dire : « Il me semble que je ferais mieux que cela. » Mais la terrible idée que j'avais de la composition d'un opéra, et l'importance que j'entendais donner par les gens de l'art à cette

entreprise, m'en rebutaient à l'instant même et me faisaient rougir d'oser y penser. » Ainsi, ce fut en entendant un mauvais ouvrage qu'il se dit : « Moi aussi je serai compositeur ! » Il subit pourtant l'influence du modèle, car l'œuvre dont il entreprit d'écrire alors le poème et la musique n'était que *Les Muses galantes*.

Nous reviendrons bientôt sur cet ouvrage, dont Rousseau dut abandonner momentanément la composition à peine commencée, et qu'il acheva plus tard. Pour l'instant, toujours passant d'une voie sur l'autre, après avoir été pendant quelque temps gouverneur du fils de Mme Dupin, puis secrétaire de M. de Francueil, il devint attaché d'ambassade et, en cette qualité, s'en fut rejoindre le comte de Montaigu à Venise. Il passa une année dans la ville aux lagunes.

Ce séjour eut une grande influence sur la direction musicale de son esprit. Il lui apprit à connaître la musique italienne, que, jusqu'alors, il avait ignorée, voire dédaignée. « J'avais apporté de Paris, dit-il, le préjugé qu'on a dans ce pays-là contre la musique italienne ; mais j'avais aussi reçu de la nature cette sensibilité de tact contre laquelle les préjugés ne tiennent pas. J'eus bientôt pour cette musique la passion qu'elle inspire à ceux qui sont faits pour en juger. »

Il est vrai que jamais revirement ne fut plus

complet. Si naguère il avait goûté la musique française, il brûla résolument ce qu'il avait adoré et devint le champion le plus passionné de l'art d'outre-monts. Il y trouvait cette harmonie de lignes, cette forme pure et coulante dont le défaut l'avait tourmenté lorsqu'il s'efforçait d'étudier la musique en lisant les partitions de nos vieux maîtres. Il était séduit également par cette saveur locale, ce goût étranger qui plaît tant lorsqu'on l'éprouve pour la première fois. « En écoutant les barcarolles, continue-t-il, je trouvais que je n'avais pas ouï chanter jusqu'alors. »

Trouva-t-il à l'Opéra autant de satisfactions au point de vue dramatique ? On en pourrait douter. L'on sait ce qu'était l'opéra italien à cette époque du XVIIIe siècle : une suite d'airs de virtuosité, de sonates vocales, reliés entre eux par des récitatifs dans lesquels était contenue l'action tout entière, mais où il n'entrait pas la moindre parcelle de musique. Le public de ce spectacle s'était si bien accoutumé à ce mélange contre nature qu'il ne prêtait plus aucune attention au drame : dans les arrière-loges, les abonnés, causant, mangeant des sorbets, jouant aux échecs, attendaient le moment où le virtuose ou la prima-donna devait chanter son grand air ; ils s'interrompaient alors, s'approchaient et écoutaient un instant, puis retour-

naient à la partie commencée. C'est à ces mœurs, nullement françaises, que Rousseau fait allusion quand il dit encore : « Ennuyé de babiller, manger et jouer dans les loges, quand je n'aurais voulu qu'écouter, je me dérobais souvent à la compagnie pour aller d'un autre côté. Là, tout seul, enfermé dans ma loge, je me livrais, malgré la longueur du spectacle, au plaisir d'en jouir à mon aise et jusqu'à la fin. »

Mais à quel point s'intéressait-il à l'action scénique qui, renforcée ou non par la musique, doit-être (qui voudrait en douter ?) le principal objet d'une représentation dramatique ?. Voici d'autres détails qui vont nous le dire :

Un jour, au théâtre de Saint-Chrysostome, je m'endormis, et bien plus profondément que je n'aurais fait dans mon lit. Les airs bruyants et brillants ne me réveillèrent point ; mais qui pourrait exprimer la sensation délicieuse que me firent la douce harmonie et les chants angéliques de celui qui me réveilla ! Quel réveil, quel ravissement, quelle extase, quand j'ouvris au même instant les oreilles et les yeux ! Ma première idée fut de me croire en paradis. Ce morceau ravissant, que je me rappelle encore et que je n'oublierai de ma vie, commençait ainsi :

Conserva mi la bella
Che si m'accorde il cor.

Voilà qui est bien. Mais est-ce un grand éloge à faire d'une musique dramatique que de déclarer qu'elle est très bonne pour faire dormir ?...

Pendant son séjour à Venise (1743-44), Jean-Jacques Rousseau put assister aux représentations des opéras suivants, aux théâtres San Giovanni Grisostomo, San Moisè, Sant'Angelo, San Samuele et San Cassiano :

Arsace, d'un compositeur inconnu ; *Artaserse*, de Terradellas ; *Le Nozze d'Ercole et d'Ebe*, *Serenata* de Porpora ; *Cesare in Egitto*, de Colombo, opéras sérieux.

Comme opéras-bouffes, il put voir :

Orazio, opéra bernesca de Latilla et Pergolèse ; *La Finta Cameriere*, de Latilla ; *La Gara per la gloria*, de Latilla ; *La Finta schiva*, de plusieurs auteurs, dont l'un est Gluck ; enfin une parodie de l'antiquité : *Il Trojano schernito in Cartagine nascente e moribonda*, dont la musique est d'auteurs inconnus.

Deux des chanteurs engagés cette année-là (à Saint-Jean-Chrysostome) ont laissé un nom : le castrat Carestini et la prima donna Caterina Aschieri[1].

Au reste, le milieu musical vénitien était à tous les points de vue sympathique à Jean-Jacques. Il suivait assidûment les offices des *Scuole*, maisons de charité où l'on enseignait la musique

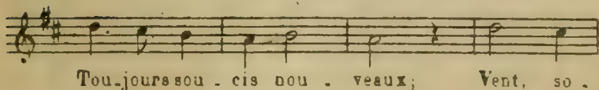
1. Sur le répertoire musical des théâtres de Venise à l'époque où y séjourna Rousseau, voy. Taddeo Wiel, *I Teatri musicali Veneziani del settecento*, pp. 142 à 151.

à des filles pauvres, et, après leur avoir entendu chanter leurs motets (que nous pouvons soupçonner avoir été d'une musicalité assez profane), il s'étonnait de trouver des laiderons en des personnes qui avaient de si belles voix. Il loua un clavecin et se donna le plaisir de faire, à peu de frais, de la musique d'ensemble avec des instrumentistes italiens. Il jouait avec eux les morceaux qu'il avait entendus au théâtre; il profita de l'occasion pour essayer les quelques airs de danse qu'il avait composés pour ses *Muses galantes*. Cela lui procura le plaisir d'entendre pour la première fois exécuter sa musique, non seulement dans l'intimité, mais en public, car, « soit que ces morceaux aient plu, soit qu'on le voulût cajoler, » dit-il, le maître de ballet lui en fit demander deux; et il y a un certain accent d'émotion contenue dans la manière dont il parle du plaisir qu'il eut à les entendre exécuter « par cet admirable orchestre » tandis que dansait « une petite Bettina, jolie et surtout aimable fille », chez qui des amis de Rousseau et lui-même allaient parfois passer la soirée. — Retenons le nom du maître de ballet qui procura à Jean-Jacques Rousseau l'agrément d'entendre pour la première fois sa musique convenablement exécutée : il se nommait Giuseppe Salamon. Quant à la petite Bettina, l'his-

toire ne nous en apprend rien de plus que ce que nous ont dit les *Confessions*.

Bref, quand, au commencement de l'été de 1744, il repassa les monts, malgré les préoccupations qui l'accablaient, Jean-Jacques avait la tête pleine de musique italienne, et, lui qui, jusqu'alors, n'avait eu d'autres modèles que les Français, il commença à composer d'un autre style. Il a déclaré plus tard qu'un des airs devenus les plus populaires dans le *Devin du village*, la romance : « Dans ma cabane obscure » avait été fait par lui alors que, revenu depuis peu d'Italie, il était passionné pour la musique qu'il y avait entendue[1]. En raison de son origine, cette mélodie, apparentée à certains de nos chants rustiques, à sa place marquée ici.





1. Voir la note : « Il y a trois seuls morceaux dans *le Devin du village* » au milieu du second dialogue : *Rousseau juge de Jean Jacques*. L'auteur, s'y défendant contre l'accusation d'être un plagiaire musical, dit : « Pour la romance qu'on m'a fait tirer, tantôt de Suisse, tantôt de Languedoc, tantôt de nos psaumes et tantôt de je ne sais où, je ne l'ai tirée que de ma tête. » Suiventl ersenseignements résumés ci-dessus.

-leil ou froi - du - re, Toujours peine et tra -

-vaux. Co - let - te, ma ber - gè - re,

Si tu viens l'ha-bi - ter ___ Co - lin dans

sa chau - miè - re N'a rien à re - gret - ter.

Son recueil général de musique de chant (*Consolations des misères de ma vie*) contient une quinzaine de morceaux dont il a composé la musique sur des paroles italiennes. Parmi les poètes dont il a emprunté les vers, il nomme Pétrarque, Métastase, et un autre contemporain, Rolli, dont les *Rime* faciles et bien coupées lui fournissaient une trame heureusement préparée. Il est fort à penser que la plupart de ces pages fugitives furent écrites sous l'influence immédiate de son séjour à Venise. Même, il en voulut sans tarder faire profiter le public : il a publié, peu après son retour, un recueil de *XII Canzonette italiennes*, dont malheureusement la trace

était perdue de son vivant même [1], mais dont quelques morceaux se retrouvent (le manuscrit l'indique expressément) dans les *Consolations*. Ce sont de très petites choses, pourtant non sans saveur ni sans grâce : de simples thèmes, parfois de quelques mesures seulement, écrits pour la voix avec accompagnement de basse. Cela est très près de la chanson populaire et en a parfois l'accent : ces brèves mélodies, si étrangères qu'elles soient aux raffinements de l'art, témoignent au moins d'une faculté d'assimilation du génie national qu'il est intéressant de constater. Détachons, pour donner une idée de ce style et de ces qualités, le premier de ces morceaux contenu dans le recueil.

Adagio

So_li_ta_rio bosco om_bro_so A te

viene af_flit_to cor Per tro_var qualche ri_

_po_so Nel si_len_zio_e_nell'or_

_ror, Nel si_len_zio_e nell'or_ror.

1. Voir Appendice : I, *Le recueil de Canzonette italiennes.*

A la fin du livre, Rousseau note trois « Psalmodies » sur les vers du Tasse. L'on sait que certaines strophes de la *Jérusalem délivrée* ont passé à l'état de véritables chants populaires en Italie et que le peuple de quelques provinces les chante sur des mélopées dont maints voyageurs ont dit la beauté. Rousseau a fait mieux que de leur consacrer quelques paroles vagues : il les a notées. L'une, *Psalmodie nouvelle*, est sans doute de sa propre composition; elle témoigne d'un effort intelligent, mais rien de plus. De même, l'*Ottave alla Fiorentina* ne nous laisse qu'une impression indécise. Mais quel grand caractère il y a dans la strophe qu'il fait précéder du titre : *Tasso alla Veneziana* ! Sûrement Jean-Jacques a entendu chanter par les gondoliers ce chant d'une mélancolie profonde, dont l'ample ligne se déroule librement, avec de lentes montées, puis des descentes mornes, de longues tenues de la voix et des ornements à l'orientale. Ce n'est pas un romantique de 1830 qui nous a apporté cet écho de la lagune ; mais c'est le premier des romantiques, Jean-Jacques Rousseau, qui se manifeste ainsi comme évocateur d'impressions d'une intense poésie, en même temps que comme notre premier folkloriste musical.

Cette prédilection en faveur d'un art étranger

ne fut pas sans attirer à Jean-Jacques Rousseau des désagréments dont il ne tarda guère à se ressentir. Nous les connaîtrons bientôt.

Pour l'instant, il revenait en France, où, ne pouvant obtenir justice contre les abus dont il avait été victime, il sentit pour la première fois naître en son âme « un germe d'indignation contre nos sottes institutions civiles, où le vrai bien public et la véritable justice sont toujours sacrifiés à un ordre apparent... » Il se replaça comme secrétaire chez ses anciens protecteurs, le comte de Francueil et Mme Dupin. Il convient d'ajouter que ce fut vers cette époque que commencèrent ses relations avec Thérèse Levasseur, événement que M. Émile Faguet considère comme étant des plus graves et ayant bouleversé toute sa vie, — à quoi nous ne contredisons pas, tout en constatant qu'il fut sans aucune espèce d'influence au point de vue de sa carrière musicale.

Auprès de Thérèse, Rousseau termina en trois mois la composition des *Muses galantes*, l'opéra qu'il avait commencé d'écrire avant d'aller en Italie et que son voyage lui avait fait interrompre. Une lettre de lui nous informe de la date de l'achèvement : elle est du 9 juillet 1745.

Les Muses galantes ! titre qui en dit long sur le goût d'une époque ! Campra avait fait l'*Europe*

galante, Rameau *les Indes galantes* ; un autre auteur, moins célèbre, avait en préparation *l'Année galante*. Jean-Jacques Rousseau ne voulut pas être en reste avec toutes ces galanteries surannées ; il ne craignit pas d'y compromettre jusqu'aux antiques et chastes Muses !

Son poème n'est assurément ni plus mauvais ni pire que les autres, de même nature, qui encombraient dans le même temps la scène lyrique française. « L'opéra français est un spectacle où tout le bonheur et tout le malheur des personnages consiste à voir danser autour d'eux », devait bientôt écrire Grimm. Jean-Jacques Rousseau, dont l'écrivain allemand n'était pas encore l'ennemi, voulut sans doute justifier cette définition en écrivant les *Muses galantes*. L'analyse du poème (qu'on peut lire dans ses œuvres complètes) va lui donner trop pleinement raison.

Les Muses galantes, dociles à la poétique musicale en honneur en France pendant toute la première moitié du XVIIIe siècle, sont, non pas une tragédie en musique, mais un divertissement formé de chants et de danses et composé d'un prologue en trois entrées, les personnages et l'action différant d'un acte à l'autre.

Le prologue montre l'Amour triomphant de tous les obstacles, au milieu des entrechats. Conception neuve, n'est-il pas vrai ?... L'espiègle

dieu a eu la fantaisie de se venir promener vers les régions du Parnasse où il a trouvé Apollon en paix au milieu des neuf Muses. Tout est aussitôt en émoi ! Phébus, qui résiste, est subjugué : l'Amour le renvoie à Daphné, et, pour le punir, rend la Nymphe insensible ; quand il est parti, les Muses s'apprivoisent volontiers — et l'on danse.

La première entrée, dans l'œuvre originale, avait pour héros le Tasse. Rousseau, pour des raisons qui seront expliquées, dut substitue au moderne poète italien l'antique Hésiode : c'est celui-ci que nous connaissons maintenant comme premier héros de l'action lyrico-chorégraphique. Ce poète, en qui l'histoire avait pensé reconnaître l'auteur de la *Théogonie*, est, dans l'opéra, un simple berger. Il aime une nymphe, mais désespère d'être choisi par elle, parce qu'il est dénué de génie. Or, cette nymphe n'est autre que la Muse Euterpe : par son pouvoir surnaturel, elle donne au berger les qualités qui lui manquent ; Hésiode pourra plus tard écrire *les Travaux et les Jours* ; en attendant, il est plein de galanterie — et l'on danse.

Cette entrée représentait « le genre élevé et fort ». La seconde est « pour le tendre » et elle a pour personnage Ovide. Le poète aime une belle que les Sarmates ont destinée à être prê-

tresse de Diane ; mais ces froids sauvages ne manquent pas de se laisser attendrir par ses chants amoureux — et l'on danse.

La troisième entrée, dans le « genre gai », met en présence Anacréon et Polycrate, épris l'un et l'autre de la même fille. Celle-ci préfère le poète au roi, le roi pardonne — et l'on danse.

Quand, vers la fin de sa vie, Jean-Jacques Rousseau voulut faire précéder ce poème d'une préface, il commença ainsi :

« Cet ouvrage est si médiocre en son genre, et le genre en est si mauvais, que, pour comprendre comment il m'a pu plaire, il faut sentir toute la force de l'habitude et des préjugés... »

Ne cherchons pas une autre manière d'exprimer un jugement que l'auteur a formulé en des termes si conformes à la vérité et à la raison. Donnons-lui d'ailleurs acte de l'excuse contenue dans la dernière partie de sa déclaration, et tenons-la pour valable. Il est bien vrai qu'en effet tout ce qu'on représentait à l'Opéra dans le même temps était de la même force, et que Rameau mettait en musique des poèmes aussi mauvais. Rousseau n'a donc pas mérité le blâme si, voulant écrire pour l'Opéra, il lui a destiné les *Muses galantes* : il ne cherchait qu'à servir le public comme celui-ci voulait l'être ; et si l'on peut lui reprocher de n'avoir pas osé, du premier coup

et à lui seul, faire une révolution en musique, il convient de l'excuser en songeant qu'il en était encore à l'âge des timides débuts, et qu'il sut se rattraper plus tard.

Donc, l'opéra était fait. Il s'agissait maintenant d'en tirer parti : « c'était un autre opéra bien plus difficile ». Respectueusement, Jean-Jacques aurait voulu le soumettre à Rameau, pensant que l'auteur du *Traité d'harmonie* et de *Dardanus* « protégerait avec plaisir l'ouvrage d'un de ses disciples ». Ainsi, lorsqu'il composait les *Muses galantes*, Rousseau se regardait comme « disciple » de Rameau. Ce ne fut donc pas sa faute, si, au lieu d'accepter son hommage, le maître, dès la première rencontre, le traita en ennemi.

Il avait été présenté à La Pouplinière, dont le salon musical eut une grande influence sur le développement de l'art vers le milieu du XVIIIe siècle. Rameau y siégeait en posture d'oracle. Rousseau le pria de lire son ouvrage : il refusa, grognant à son ordinaire, et dit que cela le fatiguerait. La Pouplinière proposa une audition, pour laquelle les excellents éléments de son orchestre étaient mis à la disposition du jeune compositeur. Celui-ci, plein de joie, tira de sa partition les cinq ou six meilleurs morceaux, et l'on s'assembla au jour dit.

Ce jour eut une importance capitale dans la

vie musicale de Jean-Jacques Rousseau. Disons simplement ce qui s'y passa en faisant appel aux témoignages les plus authentiques : ceux des deux principaux intéressés.

Les Confessions rapportent l'entrevue en ces termes :

Rameau consentit en grommelant, et répétant sans cesse que ce devait être une belle chose que la composition d'un homme qui n'était pas enfant de la balle et avait appris la musique tout seul... Il commença, dès l'ouverture, à faire entendre, par ses éloges outrés, qu'elle ne pouvait être de moi. Il ne laissa passer aucun morceau sans donner des signes d'impatience ; mais à un air de haute-contre, dont le chant était mâle et sonore et l'accompagnement très brillant, il ne put plus se contenir ; il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait d'entendre était d'un homme consommé dans l'art, et le reste d'un ignorant qui ne savait même pas la musique... Rameau prétendit ne voir en moi qu'un petit pillard sans talent et sans goût.

Au tour de Rameau, maintenant. Dans un ouvrage de polémique personnelle, où Jean-Jacques Rousseau est visé de la première à la dernière page (*Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*), il raconte ainsi la scène :

Il y a dix ou douze ans qu'un particulier (voyez ce ton de mépris !) fit exécuter chez M. *** un ballet de sa composition, qui depuis fut présenté à l'Opéra, et refusé : je fus frappé d'y trouver de très beaux airs de

violon dans un goût absolument italien, et en même temps tout ce qu'il y a de plus mauvais en musique française tant vocale qu'instrumentale, jusqu'à des ariettes de la plus plate vocale secondée des plus jolis accompagnements italiens. Ce contraste me surprit, et je fis à l'auteur quelques questions auxquelles il répondit si mal que je vis bien, comme je l'avais déjà conçu, qu'il n'avait fait que la musique française et avait pillé l'italienne.

L'on conviendra qu'on ne saurait rêver une conformité plus exacte entre les deux textes. Le seul désaccord qu'on y trouve est dans la manière dont les deux adversaires parlent l'un de l'autre : le premier restant courtois et déférent, malgré sa peine, l'autre, ne se doutant pas à qui il a affaire, le traitant avec un mépris presque brutal, dont la suite de sa citation va confirmer le parti pris :

Si ce ballet eût été représenté à l'Opéra... il aurait seulement prouvé qu'une bonne musique italienne vaut mieux qu'une plate musique française, que, dans l'ouvrage d'un mauvais auteur, ce qu'il a pillé vaut mieux que ce qu'il a fait lui-même, enfin qu'il n'est pas impossible à cet auteur de piller de fort bonnes choses, parce que sans aucun génie, dénué d'oreille, de sentiment, d'expérience et de connaissances, on peut ne pas manquer absolument d'un certain goût ; mais ce degré de goût est si commun qu'il ne mérite aucun éloge, pas même le nom de goût, réservé à un sentiment plus fin : outre que c'est peut-être lui faire grâce encore, puisqu'il peut bien n'avoir fait le choix que sur le témoignage d'un tiers, ou sur une célébrité générale.

Cet acharnement, dépouillé de tout atticisme, est vraiment pénible à constater. Si nous considérons la situation mutuelle des deux hommes, nous devons convenir que le beau rôle ne fut pas pour Rameau. Nous le voyons se dresser, de toute la hauteur de son autorité et de son génie, contre l'effort d'un jeune homme qui, jusqu'alors plein de respect, n'eût demandé qu'à se placer sous son patronage, l'avait pris pour son guide et le suivait avec une confiance allant jusqu'à l'aveuglement : en l'accablant, il manquait autant de générosité que de justice.

Il manquait aussi de perspicacité. Il est de certaines hauteurs où les génies se rencontrent et devraient se reconnaître : Rameau n'a pas compris qu'il était en présence d'un de ces génies là. Il pensait n'avoir affaire qu'à un petit garçon, alors qu'il avait en face de lui Jean-Jacques Rousseau, moins fort que lui en musique, mais qu'à d'autres égards l'événement a prouvé être digne de quelque estime. De cela, Rameau ne s'est pas douté un seul instant. Le musicien n'a pas deviné le philosophe. Quant au propos en lui-même, ce n'était qu'une injure gratuite. Rameau avait peut-être raison de reprocher à Jean-Jacques Rousseau d'avoir appris la musique tout seul ; il avait certainement tort de l'accuser d'être plagiaire.

Nous nous expliquerons là-dessus plus tard.

Comme bien l'on pense, l'incident fit sensation et fut fort commenté. Mais tout le monde n'avait pas partagé l'opinion dédaigneuse de Rameau. Le duc de Richelieu, qui, en sa qualité de premier gentilhomme de la chambre, était chargé de l'organisation des spectacles de la cour, entendit parler de l'œuvre nouvelle et voulut la connaître. Il en fit donner une audition intégrale chez l'intendant des Menus, aux frais du roi, sous la direction de Francœur. Rousseau dit qu'il en reçut de grands compliments. Avouons qu'il eut tort de les prendre au sérieux : c'est là monnaie courante dans le monde, et qui ne vaut pas cher. Ainsi, l'ancien solitaire des Charmettes, le futur ermite de Montmorency, se trouvait mêlé aux coteries des salons parisiens. Le duc de Richelieu semblait s'intéresser à lui : il lui en donna bientôt la preuve ; mais Mme de la Pouplinière, qui pourtant avait quelques complaisances pour ce seigneur, se déclara d'un avis opposé, et, quand Rousseau s'en fut lui faire la cour à sa toilette, elle le traita durement. Il y avait aussi dans la même société la belle et brillante Mme d'Etioles, près d'atteindre, sous le nom de marquise de Pompadour, au rang qui faisait l'objet de ses manœuvres patientes ; malgré

tous ses charmes, Rousseau a déclaré avoir toujours éprouvé à son égard une aversion instinctive[1]. Pourtant la plus élémentaire prudence lui commandait de ménager une si haute puissance, et il s'y résigna tout d'abord. Pauvre provincial, plébéien égaré dans une société pour laquelle il était si peu fait, embarrassé de sa personne et de son génie et ne sachant que faire de l'une ni de l'autre ! Il a dit quelle était la cause de l'hostilité manifestée par Mme de la Pouplinière, et nous pouvons l'en croire, car de telles raisons sont fortes dans le monde où il fréquentait : c'est qu'il était Genevois. Or, un autre Genevois, l'abbé Huber, avait déconseillé au fermier général de la Pouplinière d'épouser celle qui, avant d'être sa maîtresse, n'était qu'une petite actrice sans notoriété, et, devenue épouse légitime, allait à son tour prendre pour amant l'irrésistible duc ; pour ce conseil, la fille de Mimi Dancourt avait voué une haine implacable à tous les Genevois ! Rousseau avait donc fait un pas de clerc en demandant à être introduit dans la maison : il n'y pouvait pas réussir.

A travers les éloges de façade, il avait distingué pourtant qu'une partie de son opéra était à refaire : l'acte du Tasse, que le duc de Riche-

1. Voir là-dessus le livre XI des *Confessions*.

lieu déclara ne pas pouvoir laisser passer à la cour. Pourquoi? Sans doute le spectacle des amours d'une princesse avec un poète aurait paru scandaleux dans la demeure de Louis XV?... Rousseau ne se fit pas prier et c'est alors qu'il se mit en devoir de remplacer le Tasse par Hésiode.

Il avait à peine terminé cette besogne quand le duc trouva une autre occasion de lui donner la preuve de son bon vouloir.

L'année 1745, au cours de laquelle se déroulent ces événements, fut exceptionnelle au XVIIIe siècle par l'importance qu'y eurent les spectacles de la cour. En février avait eu lieu le mariage du Dauphin. A cette occasion furent célébrées des fêtes aussi magnifiques que celles dont s'était illustré le règne de Louis XIV. Sur un théâtre tout exprès construit à Versailles, l'Opéra et la Comédie française vinrent donner des représentations de gala, pour le programme desquelles furent composées plusieurs œuvres nouvelles. L'on avait voulu renouveler les merveilles des spectacles où Molière et Lulli avaient uni leurs génies en une collaboration féconde : à cet effet, l'on fit appel à leurs plus dignes successeurs, Voltaire et Rameau. L'auteur de la *Henriade* écrivit *La Princesse de Navarre*, comédie-ballet en trois actes, et l'auteur de *Castor et*

Pollux en composa les divertissements et intermèdes de musique.

Les spectacles de ce genre sont sans lendemain. Ni *la Princesse d'Elide*, ni *les Amants magnifiques*, malgré le grand nom de Molière, n'avaient survécu aux fêtes de cour qui les avaient vu naître. De même il ne fut plus guère question de *la Princesse de Navarre* après les deux soirs de février 1745 où cette œuvre avait été représentée à très grands frais. Le duc de Richelieu, organisateur de ces fêtes, désirait pourtant sauver la musique de Rameau, au moins pour un jour. Mais comment faire, lorsque cette musique faisait partie d'une combinaison dans laquelle entraient à parts égales la comédie parlée et l'opéra chanté et dansé, et que l'on ne voulait plus faire appel au concours des comédiens ? Ce fut fort aisé : on supprima la pièce; pour mieux dire, on la réduisit à sa plus simple expression, résumant en quelques récitatifs, mêlés de menues ariettes, ce qui avait fait à l'origine l'objet d'une action developpée. Voltaire consentit, non sans quelque mauvaise humeur et avec une hâte dédaigneuse, à bâcler un nouveau scénario. Le titre même de l'œuvre fut changé : *La Princesse de Navarre* devint *Les fêtes de Ramire*.

Il fallait quelqu'un pour faire les raccords,

écrire la musique des récitatifs et des quelques petits airs destinés à relier les morceaux de la partition primitive, rattacher par quelques transitions nécessaires les nouveaux vers envoyés par Voltaire aux strophes de son premier poème. Le duc eut une idée déplorable, encore que l'intention en fût certainement très bonne. Ayant constaté que *les Muses galantes* étaient d'un seul auteur, à la fois poète et musicien, il confia à Jean-Jacques Rousseau la mission d'être le substitut de Voltaire et de Rameau tout ensemble.

Personne au monde n'était plus mal fait pour une pareille besogne! Ce que l'on demandait ici, c'était quelqu'un qui fût capable d'exécuter ce que Rousseau appelle ailleurs le « travail de manœuvre », à quoi il était le plus mal préparé. Il accepta pourtant, cela même avec empressement, car il voyait dans le choix que le gentilhomme de la chambre avait fait de lui, en même temps qu'une preuve de confiance qui le touchait, une sérieuse chance d'avenir : toujours en quête d'une position sociale qu'à trente-trois ans il n'était pas encore parvenu à trouver, inclinant de plus en plus à suivre la carrière musicale, il ne pouvait pas laisser échapper une telle occasion de se produire.

Il se mit au travail avec ardeur et se donna cer-

tainement beaucoup plus de mal que ne le méritait une tâche si subalterne. De fait, rien de tout de ceci ne serait digne d'être raconté si des incidents si infimes n'avaient eu pour acteurs des personnages si considérables. Il nous manquait un grand premier rôle ; le voici : Voltaire est entré en scène ! Jean-Jacques Rousseau lui écrit ; sa lettre, du 11 décembre 1745, est la première de leur correspondance. Il lui déclare qu' « il y a quinze ans qu'il travaille pour se rendre digne de ses regards », lui fait part de l'objet de la collaboration à laquelle l'a appelé le duc de Richelieu et le prie de lui « indiquer les endroits où il se serait écarté du beau et du vrai, c'est-à-dire de sa pensée », conclut enfin : « Quel que soit pour moi le succès de ces faibles essais, ils me seront toujours glorieux s'ils me procurent l'honneur d'être connu de vous, etc. »

Voltaire répondit dans le même style, complimentant Rousseau de « réunir deux talents qui ont toujours été séparés jusqu'à présent : voilà déjà, ajoutait-il, deux bonnes raisons pour moi de vous estimer et de chercher à vous aimer. » Il lui laissait d'ailleurs toute liberté pour faire ce qu'il voudrait d'un ouvrage auquel il est manifeste qu'il ne s'intéressait plus aucunement.

Pour tout dire, la coopération de J.-J. Rous-

seau à une œuvre dont la production avait déterminé le concours d'un trio d'auteurs tels que Rameau, Voltaire et lui-même, fut peu de chose, moindre même qu'elle n'aurait dû l'être. Il avait, nous dit-il, fait « plusieurs morceaux d'appareil, entre autres l'ouverture » et composé des récitatifs dont l'agencement lui avait donné grand'peine, car il avait fallu « lier, souvent en peu de vers et par des modulations très rapides, des symphonies et des chœurs dans des tons éloignés. » Mais quand eut lieu, à l'Opéra, la première répétition, Mme de la Pouplinière, continuant son travail de démolition, prit à tâche de tout critiquer ; si bien que Richelieu, qui avait commencé par prendre la défense de Jean-Jacques, finit par s'incliner, et qu'il fut décidé que l'œuvre serait renvoyée à Rameau pour recevoir le tour de main définitif. Rousseau en devint malade, et si gravement qu'il ne put pas assister à la représentation d'une œuvre qui restait sienne par plusieurs de ses parties, et à la faveur de laquelle sa musique fut pour la première fois entendue sur la scène française[1].

Les Fêtes de Ramire furent représentées à Versailles, le 22 décembre 1745. Quant aux *Muses galantes*, Rousseau en avait docilement récrit la

1. Voir Appendice : II. *Sur les Fêtes de Ramire.*

première entrée, « faisant passer dans cet acte une partie de l'histoire de ses talents et de la jalousie dont Rameau voulait bien les honorer. » En effet, son Hésiode chantait :

Je n'ai point fait de l'art une étude servile
Et ma voix indocile
Ne s'est jamais mêlée aux chalumeaux :
Mais, dans le succès que j'espère,
J'attends tout du feu qui m'éclaire
Et rien de mes faibles travaux.

Malgré tout, il ne put atteindre au terme de son ambition. L'ouvrage, après son audition fragmentaire chez la Pouplinière et la lecture complète qui suivit, devant le duc de Richelieu, resta oublié et ne fut pas représenté à la cour. En 1747, Rousseau obtint qu'une audition en fût donnée à l'Opéra. Les *Confessions* disent : « *Les Muses galantes* furent répétées d'abord plusieurs fois au magasin, puis au Grand Théâtre. Il y avait beaucoup de monde à la grande répétition et plusieurs morceaux furent très applaudis. Cependant je sentis moi-même, durant l'exécution fort mal conduite par Rebel, que la pièce ne passerait pas et même qu'elle n'était pas en état de paraître sans de grandes corrections. Ainsi je la retirai sans mot dire. » L'ouvrage de Rousseau ne fut donc pas joué à l'Opéra dans une représentation publique : il y fut seule-

ment, pour employer une expression du jargon moderne, « auditionné ». Plus tard, en 1761, Rousseau, réfugié chez le prince de Conti, fit, par une nouvelle exécution devant ce seigneur, une tentative pour sauver de l'oubli cet essai de sa jeunesse : ce fut la dernière, et après cela il ne fut plus question des *Muses galantes* [1].

Ainsi, Jean-Jacques Rousseau échouait une fois de plus dans ses tentatives musicales. Il redevint secrétaire et fut employé en cette qualité par le comte de Francueil et Mme Dupin. La musique ne lui servait plus que de distraction, pour lui et les gens du monde auxquels il était mêlé par profession. Ayant suivi ses maîtres dans un voyage qu'ils firent à Chenonceaux, propriété des Dupin (automne de 1747), il se rendit agréable à la société en écrivant des vers (*L'Allée de Sylvie*), une comédie (*L'Engagement téméraire*, en vers aussi) et en composant « plusieurs trios à chanter, pleins d'une assez forte harmonie ». Cette musique est perdue. Notons, sans plus attendre et en enjambant de quelques années sur la chronologie, la composition d'autres morceaux vocaux du même genre, faits encore pendant des vacances, à Marcoussis, et qui n'eurent pas un meilleur sort.

1. Voir Appendice : III, *Sur les Muses galantes*.

Vers la fin de 1748, il se produisit un fait nouveau qui contribua à diriger Jean-Jacques Rousseau dans le sens de son orientation définitive. Diderot et d'Alembert venaient de former l'entreprise de l'*Encyclopédie*. Jean-Jacques Rousseau était des leurs; sa collaboration fut demandée : on le chargea d'écrire pour l'œuvre collective les articles relatifs à la musique. Fidèle à la promesse qu'avaient obtenue de lui les rédacteurs, il acheva sa tâche en trois mois « quand trois ans pouvaient suffire à peine pour lire, extraire, comparer et compiler les auteurs dont il avait besoin; mais, ajoute-t-il, le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. » Ses études et ses notes prises à Chambéry, il y avait dix ans, lui furent là d'un grand secours. Au reste, si hâtif qu'ait été ce premier travail, outre qu'il ne fut pas aussi défectueux qu'il veut le faire entendre, il fut loin d'être perdu pour son œuvre définitive, car il le reprit, le refaçonna, le compléta, y revint sans cesse pendant quinze ans et plus, au milieu des travaux les plus importants et des préoccupations les plus graves, et en fit le *Dictionnaire de musique*[1].

Et ce fut peu de temps après l'achèvement de cette tâche que s'opéra la révélation qui devait

1. Voir Appendice : IV, *Collaboration à l'Encyclopédie*.

faire définitivement de Jean-Jacques Rousseau un autre homme : la lecture, sur la route de Vincennes — qui fut pour lui un chemin de Damas — de la question : *Si le progrès des sciences et des arts a contribué à corrompre ou à épurer les mœurs*, et la résolution qu'il prit d'y répondre.

« Je le fis, dit-il, et dès cet instant je fus perdu. »

En effet : il fut perdu pour la musique. Désormais, d'autres actions vont le détourner de la voie dans laquelle, non sans difficultés, il s'était engagé jusqu'alors ; la pratique de l'art ne lui sera plus guère qu'un délassement en marge de sa vie. Il réforma sa manière d'être. Déterminé à passer dans l'indépendance et la pauvreté le temps qui lui restait à vivre, il résolut de prendre un métier manuel. Celui qu'il choisit était conforme à ses goûts et à son activité antérieure : il se fit copiste de musique. Sans nous préoccuper des commentaires auxquels ce choix a donné lieu, bornons-nous à rappeler que, sauf lorsque les circonstances le rendirent impossible, il ne cessa plus de se livrer à cette occupation jusqu'à la fin de ses jours.

Le succès de son Discours et les polémiques qui s'ensuivirent attiraient sur lui l'attention du monde pensant. De son côté, de graves

préoccupations personnelles (maladies, naissance et abandon de ses enfants) commencèrent à l'assombrir et à donner à son caractère la tournure inquiète qui ne fit par la suite que s'aggraver.

V. — LE DEVIN DU VILLAGE

A cette époque cependant se produisit un épisode qui fit dans sa vie une diversion tout aimable, dont la musique fut cause première, qui eut, enfin, pour résultat de lui faire écrire, presque sans qu'il s'en doutât, l'œuvre à laquelle il a dû sa plus durable et sa plus juste renommée de compositeur.

Parmi les séjours favoris où il aimait à passer quelques moments, pour, disait-il, « se tirer de l'urbaine cohue », il avait la maison d'un ami, Mussard, à Passy. En effet : quand les parisiens du temps de Louis XV voulaient faire une partie de campagne, ils s'en allaient promener à Passy. Ils y trouvaient de verts ombrages ; ils pouvaient même y prendre les eaux.

A quel point les empiètements de la vie contemporaine ont transformé l'aspect de ce lieu, compris depuis longtemps dans l'enceinte de Paris, c'est ce dont un simple regard en passant permet de se rendre compte. Et pourtant, tout n'a pas disparu du Passy de Jean-Jacques

Rousseau. Si, aujourd'hui, suivant la Seine, l'on marche dans la direction de l'ancien village, à peine a-t-on dépassé le parc du Trocadéro qu'on en retrouve des vestiges. C'est d'abord une rue basse, allant vers le coteau, bordée, d'un côté, par de vieilles maisons rustiques aux toits écrasés, aux murs rongés de mousse, avec, à l'intérieur, des cours de fermes, des étables, de vieux puits. Rapprochement déconcertant, cette rue misérable porte le plus grand nom qu'un musicien puisse écrire : rue Beethoven ! A angle droit, en continuant le long du quai, se suivent en façade quelques maisons de mariniers, comme dans la banlieue ; puis, à côté de ces restes du vieux temps, se dressent, conquêtes de la civilisation, de hauts et somptueux immeubles modernes, groupés, eux aussi, sous un nom musical, mais d'une notoriété plus récente : square Alboni.

C'est exactement sur cet emplacement qu'était située la maison de Mussard où Jean-Jacques reçut l'hospitalité en 1752[1]. Par derrière montait un jardin qui s'étageait sur la pente et que fermait, en haut, une salle de repos.

Plus loin se groupaient les bâtiments des eaux de Passy. Ceux qui voudraient voir le peu qui en reste feraient bien de se hâter, car des maisons,

1. Communication de M. Georges Cucuel.

en construction à l'heure même où nous écrivons, ont déjà mis bas les anciens pavillons. Par dessus les murs lézardés, au delà du « Passage des eaux » terminé par un escalier grimpant qui jadis était pittoresque, on peut apercevoir, sous des arbres aux belles frondaisons, des allées laissées à l'abandon et couvertes d'herbes : c'était là que se promenaient les baigneurs, et c'est sous ces ombrages que Rousseau a composé, en partie, l'œuvre dont nous allons parler. Au XVIIIe siècle, tout cela devait former un séjour charmant. Plus loin s'étendait (et s'étend encore) un vaste et beau parc, aux pelouses montant en pente douce vers un château qui, au temps de Rousseau, était celui de la comtesse d'Egmont, une de ses admiratrices ; plus haut encore s'élevait le château de La Pouplinière, maintenant disparu.

Dans la maison plus modeste, mais accueillante, de son ami, Jean-Jacques rencontrait, autour du maître, une société choisie et sympathique, parmi laquelle il cite l'abbé Prévost, le médecin Procope, Mme Denis, nièce de Voltaire, et Mme Vanloo, femme du peintre, « qui chantait comme un ange ».

Dans le courant de 1752 (vraisemblablement au printemps), il accepta l'invitation que Mussard lui adressait de passer quelques jours chez

lui[1]. Le soir, ils faisaient de la musique : Mussart jouait du violoncelle ; ayant voyagé en Italie, il y avait entendu les opéras-bouffes dont il s'était engoué, lui aussi. Ils en parlaient tous deux avec une passion qui allait jusqu'à empêcher Rousseau de dormir. Un matin, celui-ci, tout en prenant les eaux et se promenant dans le jardin, s'amusa à griffonner, dans la salle voûtée du haut, quelques vers de chansons, avec les airs qui lui venaient à l'esprit en même temps que les paroles. C'était d'abord le chant d'une bergère abandonnée par son berger : « J'ai perdu mon serviteur » ; puis un duo de réconciliation : « A jamais, Colin, je t'engage », et encore une ariette : « L'amour croît s'il s'inquiète ». Au thé, il montra ces chiffons à Mussard et à sa gouvernante, qui se récrièrent et trouvèrent cela charmant. Ils le pressèrent d'en faire un opéra. Il y avait bien pensé : il se disait qu'un opéra de genre léger ne serait point déplacé sur la scène française où, d'ailleurs, les bouffonneries étaient parfaitement reçues ; mais

1. Il est question du séjour de Rousseau à Passy dans deux lettres à Mme de Créqui, dont l'une parle d'un règlement de copie musicale (« J'ai travaillé huit jours, c'est-à-dire huit matinées. Pour vivre, il faut que je gagne quarante sous par jour : ce sont donc seize francs qui me sont dûs, et dont je prie votre exactitude de différer le paiement jusqu'à mon retour de la campagne »). Mais ces lettres, qui portent la date de 1752, n'y ajoutent aucune autre précision que « ce samedi » et « ce mercredi matin ». D'autre part, *Le Devin du village* a été représenté pour la première fois le 18 octobre de la même année.

les Amours de Ragonde, de Mouret, qui jusqu'alors en avaient été le chef-d'œuvre, n'étaient qu'une farce grossière, et il était certainement possible de produire quelque chose de plus délicat. Dans ces dispositions, il passa le dernier temps de son séjour à Passy à écrire un dialogue en vers et à noter des thèmes destinés à s'y accorder ; en six jours cette ébauche était terminée. Rentré à Paris, il était si bien en train qu'en trois semaines l'acte fut orchestré et mis au net. C'était *le Devin du village*.

Il fut vite tourmenté, on le devine, par l'impatience d'entendre et de voir représenter l'ouvrage. Mais le mauvais succès des *Muses galantes* l'avait rendu circonspect : il craignit de faire condamner d'avance sa nouvelle œuvre s'il la proposait lui-même. Il chargea donc un tiers de la présenter aux directeurs de l'Opéra, sous le sceau du secret. Cet obligeant intermédiaire fut l'académicien Duclos. Il remplit son devoir en conscience ; une lecture eut lieu, « et les *petits violons* [1] qui la dirigèrent ne surent eux-mêmes quel était l'auteur qu'après qu'une acclamation générale eût attesté la bonté de l'ouvrage ».

Bien mieux : c'était à qui, maintenant, aurait la musique de Rousseau ! Celui-ci désirait voir

1. Rebel et Francœur.

représenter *le Devin du village* à l'Opéra ; mais l'intendant des Menus le réclama pour les spectacles de la cour. Il y eut dispute : on fut près de tirer l'épée pour décider à qui appartiendrait le nouveau chef-d'œuvre ! Enfin il fallut céder à l'autorité ; *le Devin* fut mis en répétition pour être joué à Fontainebleau, où la première représentation en eut lieu le 18 octobre 1752.

Les *Confessions* ont fait le récit de cette soirée, en une page pleine de vivacité. M. Jules Lemaître a observé qu'en l'écrivant, Jean-Jacques Rousseau parle comme un « auteur fieffé ». Pourquoi non, puisque ce jour-là il était enfin compositeur ! Oh ! laissons l'en profiter, le pauvre homme, de cette jouissance d'une heure, car il ne la retrouvera jamais : c'est la dernière qu'il éprouvera dans la société de ses semblables. Le voilà donc, au milieu de la splendeur qui l'entourait, placé en vue de toute la salle, dans la loge en face de celle du Roi, ayant gardé, quant à lui, son attitude et son costume de philosophe résolu à rompre avec les vanités du monde et ses richesses, au fond très embarrassé de sa personne. Pourtant, la curiosité dont il se sentait l'objet ne laissait pas, lui semblait-il, d'être sympathique. « Dès la première scène, raconte-t-il, j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise et d'applaudissements jusqu'alors inouï dans ce

genre de pièces. La fermentation croissante alla bientôt au point d'être sensible dans toute l'assemblée, et, pour parler à la Montesquieu, d'augmenter son effet par son effet même. A la scène des deux petites bonnes gens, cet effet fut à son comble... J'entendais autour de moi un chuchotement de femmes qui me semblaient belles comme des anges et qui s'entre-disaient à demi-voix : « Cela est charmant ; cela est ravissant ; il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur. » Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut moi-même jusqu'aux larmes, et je ne pus les contenir au premier duo, en remarquant que je n'étais pas seul à pleurer ». En proie à cet attendrissement bienfaisant, il faisait un retour sur lui-même et se remémorait les souvenirs de ses misérables débuts...

L'exécution musicale avait de quoi le satisfaire. L'orchestre, nombreux, était composé des musiciens de l'Opéra et de ceux de la musique du Roi ; les chœurs étaient également ceux de l'Opéra. Jélyotte et Cuvilier jouaient les rôles de Colin et du Devin, et celui de Colette était représenté par l'aimable Melle Fel, dont tous les Encyclopédistes étaient plus ou moins amoureux[1] et à qui, en

1. L'on peut rappeler ici l'amusante anecdote, racontée dans *les Confessions*, de la léthargie simulée de Grimm qui « après avoir vu quelque temps de bonne amitié Mlle Fel, s'avisa tout d'un coup d'en devenir éperdûment amoureux et de vouloir supplan

faveur de sa bonne mine et de sa jolie voix, ils pardonnaient de chanter de la musique française. Le divertissement final n'était pas encore écrit : quelques airs de chant et de danse, empruntés au répertoire, y suppléèrent[1].

Le roi avait témoigné sa satisfaction. Il se promenait par le château en chantant : « *J'ai perdu mon serviteur*, avec la voix la plus fausse de son royaume ». Il fit appeler Rousseau à paraître devant lui pour lui annoncer l'octroi d'une pension. Mme de Pompadour voulut jouer un rôle de la pièce nouvelle à son château de Bellevue et choisit le travesti de Colin. Elle envoya cinquante louis à l'auteur, qui répondit par une belle lettre où il témoignait « son respect pour la main dont venait le présent » et terminait par les galanteries nécessaires dans un tel billet. Il n'avait pas oublié qu'il avait fait autrefois connaissance de la favorite, aux côtés de son ancienne ennemie Mme de la Pouplinière, et il n'était sans doute pas fâché de se montrer sous un jour plus

ter Cahusac. La belle, se piquant de constance, éconduisit ce nouveau prétendant. Celui-ci prit l'affaire au tragique et s'avisa d'en vouloir mourir. » Il n'en mourut pas : après que Rousseau et l'abbé Raynal l'eurent veillé plusieurs jours avec une touchante sollicitude, « il se leva un beau matin et reprit son train de vie ordinaire. » Rousseau conclut : « C'eût été réellement une anecdote merveilleuse, que la cruauté d'une fille d'Opéra eût fait mourir un homme de désespoir ! »

1. Voir l'appendice V, sur le *Devin du village*.

flatteur pour lui. Au reste, ce n'était pas par amour de l'art qu'il faisait ces beaux compliments, car il écrivait dans le même temps, avec désinvolture : « Comme tout cela sera exécuté par des seigneurs et dames de la cour, je m'attends à être chanté faux et estropié ; ainsi, je n'irai point »[1].

Mais ce fut surtout chez le roi qu'il n'alla point. Après un long examen de conscience qui, au sortir de la représentation, le tourmenta toute la nuit, considérant que, s'il acceptait la pension qui lui était annoncée, il ne pourrait plus désormais parler d'indépendance et de désintéressement, qu'il lui faudrait dire : « Adieu la vérité, la liberté, le courage », et qu'en refusant il « s'exemptait du joug qui lui était imposé », il résolut de se soustraire à la faveur royale, et il partit de Fontainebleau aux premières heures du matin.

Le *Devin du village* fut représenté pour la première fois publiquement à l'Académie royale de musique le jeudi 1er mars 1753 ; il y fut accueilli avec la même faveur qu'à la cour. Le succès ne fit que grandir de reprise en reprise, et il se prolongea pendant trois quarts de siècle.

Rousseau fit graver sa partition en l'accompagnant d'une préface dont le ton différait fort

1. Lettre à Mme de Warens 13 février 1753.

de celui des morceaux du même genre que l'on était accoutumé à lire à cette place devant d'autres œuvres. Le philosophe avait voulu montrer qu'il ne s'effaçait pas devant le compositeur d'opéra. Il déclarait que, n'ayant fait l'ouvrage « que pour son amusement, son vrai succès était de lui plaire », et que, comme il savait mieux que personne ce qu'il fallait pour cela, il donnait son texte tel qu'il l'avait écrit, « dût-il en être plus mauvais », sans se soucier d'adopter les améliorations dues à des mains étrangères. Il est vrai que ce style ne s'accordait guère avec celui des compliments habituels aux auteurs qui se disent empressés à servir le public, heureux de contribuer à ses plaisirs, etc. Certaines gens le prirent fort mal. « Il n'y a rien de plus insolent », déclarait un nouvelliste hostile, qui racontait : « On a parlé devant le Roi de cet avertissement impertinent, et Sa Majesté a dit : « S'il me plaisait aussi d'envoyer le sieur Rousseau à Bicêtre ? — « Et de l'y faire fustiger », ajouta M. le comte de Clermont ?[1] » Il est évident que, si les grands se mêlaient de donner des raisons... Mais patience : laissons seulement passer quarante ans, et nous verrons si ce seront tou-

1. *Nouvelles à la main* Manuscrit de la Bibliothèque nationale, publié par M. G. Cucuel (*Bulletin de la Société internationale de musique*, 1912).

jours les rois qui fustigeront les philosophes !..

Qui aurait jamais pensé que de pareilles réflexions dussent être suggérées par le *Devin du village* ?

Quoi qu'il en fût, Jean-Jacques Rousseau, homme à la mode par son costume et par les opinions qu'il affichait, était en passe de le devenir aussi par sa musique : il ne tenait qu'à lui d'atteindre à ce résultat. Joué avec succès à l'Opéra, i venait de voir plusieurs fois son nom inscrit sur le programme du Concert spirituel. Le 23 mai 1751, l'orchestre avait exécuté une « Symphonie » de sa composition, œuvre qui ne nous est pas connue[1]. L'année suivante, Mlle Fel y chanta un *Salve Regina*, motet pour voix seule écrit pour elle.

Il était donc enfin parvenu au but qu'il poursuivait obstinément depuis tant d'années : prendre place parmi les compositeurs classés !

Eh bien, ce fut précisément à partir de ce jour qu'il cessa de l'être. Il avait quarante ans au moment où il écrivait *le Devin du village* et il lui en restait encore vingt-six à vivre : malgré cela, nous pouvons dire que dès lors sa vie musicale est terminée. L'histoire de Jean-Jacques Rousseau musicien, c'est celle de sa jeunesse. Le *Devin du village*, qui en est le couronnement, est

1. Voir l'Appendice : VI, *Sur la symphonie de J.-J. Rousseaua u concert spirituel.*

juste à la limite de l'époque où il dépouille le vieil homme, — et déjà à son occasion nous avons vu ce vieil homme et l'homme nouveau se heurter et se contredire. Désormais, le premier va disparaître presque complètement : tout au plus le reverrons-nous se manifester, à de rares intervalles, par de lointains rappels.

VI. — LA GUERRE DES DEUX MUSIQUES

Pourtant la préoccupation de l'art musical et de ses destinées n'abandonnera jamais notre philosophe. Résolu à défendre les bonnes causes, il n'oubliera pas celle de la musique qu'il préfère : et voici justement qu'avant les grands et périlleux combats qu'il livrera dans quelques années, une occasion se présente qui va lui permettre de s'essayer à la lutte publique ; car, au moment même où nous sommes parvenus, une guerre musicale vient d'être déclarée : la « Guerre des Bouffons ». Il va entrer dans l'action et y jouera le premier rôle.

Il y avait un demi-siècle environ qu'avaient commencé à se déclarer les rivalités de la musique française et de la musique italienne, d'abord discrètes et n'ayant donné lieu qu'à des discussions tout académiques. Le véritable public y était resté étranger : de fait, il ignorait les éléments de la cause, la musique italienne lui étant inconnue. Seuls, les voyageurs qui avaient traversé les monts eussent été capables de se

former une opinion ; mais ils étaient rares. Rousseau était de ceux-ci.

Il nous a très loyalement expliqué le changement qui se produisit dans ses goûts lors de son séjour à Venise. Il arrivait avec le préjugé de la plupart des Français d'alors en faveur de leur musique ; mais il fut charmé par la sirène italienne et conquis sans lutte par ses chants[1].

Est-ce à dire qu'il sacrifia sur l'heure ce qu'il avait jadis adoré ? Point du tout. Pendant longtemps, il s'efforça de tenir la balance égale et de rendre à chacune des rivales les hommages qui lui étaient dus.

Il existe un écrit de lui (inachevé et resté parmi ses papiers sans avoir trouvé place dans les éditions de ses œuvres) dont l'importance est capitale pour nous éclairer sur ses véritables idées à l'égard des deux musiques. C'est une longue note, rédigée vers 1750, destinée à être communiquée à Grimm, et contenant un parallèle entre l'opéra français et l'opéra italien tel qu'il s'offrait alors à son esprit. Jean-Jacques y déclarait d'abord que l'opéra est « un grand spectacle, digne qu'Aristote et Horace en eussent donné

1. Voir l'Appendice : VII, *Opinions sucessives de J.-J. Rousseau sur les deux musiques*.

2. Voy. Albert Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Supplément I, *Mittheilungen ungedruecktr Handschriften*, pp. 455 et suiv.

les règles », et que le mépris que lui ont témoigné les littérateurs modernes — Boileau, La Bruyère, Dacier — n'est pas justifié. Revenant sur les discussions, déjà périmées, quant au genre en lui-même, et faisant observer que le ton et la gesticulation des acteurs tragiques ne constituent « rien moins que la représentation d'une action humaine », il concluait que l'opéra en vers chantés est à sa place sur la scène tout aussi légitimement que la tragédie en vers déclamés. Pourtant il convenait que l'opéra s'éloigne encore davantage des représentations de la vie réelle, et que, pour cette raison, il doit plus nécessairement encore adopter des sujets d'imagination. A ce point de vue, disait-il, l'opéra français est supérieur, parce que les poèmes d'opéras italiens « au lieu d'être pris dans ce que la fable a de plus merveilleux, sont tirés de ce que l'histoire a de plus illustre. » Ils font chanter César, Caton, Thémistocle, tandis que les Français montrent sur leur scène lyrique Persée, Isis, Phaéton.

Ici, il est nécessaire que nous nous arrêtions pour rapprocher ce que Jean-Jacques Rousseau écrivait en 1750, de ce que Wagner répétait un siècle après lui, en termes assez renouvelés pour paraître dire du nouveau et scandaliser par là ses contemporains, mais avec un fond d'idées

parfaitement identique : il affirmait, lui aussi, la supériorité de la légende sur l'histoire, pour servir de base au drame musical. Notons que le principe en lui-même n'appartient pas plus à l'un qu'à l'autre, et qu'en s'exprimant ainsi Rousseau ne fait qu'apporter des observations basées sur des faits antérieurs. Cependant nous pouvons dire que jamais l'opposition qu'il signale n'avait été marquée par des traits aussi nets.

Tout en faveur de l'opéra français tant qu'il s'agit du drame, notre auteur oppose donc Quinault à Métastase. Il dit que, si celui-ci est supérieur littérairement (car ses tragédies peuvent se jouer sans musique, et y gagnent), Quinault est supérieur par ce qu'il fournit d'essentiellement favorable au musicien, transportant l'auditeur « dans un monde enchanté, dans le séjour des fées », l'étourdissant « à force de surprenant et de merveilleux », adoptant enfin de préférence « des sujets qui comportent le chant naturellement », sacrifices, évocations, réjouissances publiques, etc. Que vaut auprès de cela « le tour historique et naturel des opéras italiens, » avec « la monotonie ennuyante de scènes qui semblent être toujours la même, des récitatifs éternels mêlés à distance compassée d'airs, tous jetés au même moule, sans variété, sans contraste... Ajoutez un tissu de conversations tout à fait tri-

viales, de quatorze à quinze cents vers divisés en trois actes et chantés pendant quatre mortelles heures... »

Arrivons à ce qui concerne la musique. Les Italiens ont certainement la supériorité quant « aux beaux sons ». Notons en passant l'opinion que les Allemands, les Espagnols et les Anglais n'ont que « de misérables charivaris à la mode de leurs nations ». Nous verrons les opinions de Jean-Jacques varier plusieurs fois ; mais il est un point sur lequel il ne changera jamais : c'est que la musique allemande et la musique anglaise n'existent pas, — donc, implicitement, que Bach et Haendel sont auteurs de « misérables charivaris à la mode de leurs nations ». Disons, pour sa décharge, qu'il ne connaissait l'existence d'aucun de ces deux maîtres — bien qu'il écrivit ces lignes dans l'année même où le Cantor de Leipzig terminait sa vie — et que personne dans la société où il s'agitait à Paris n'était mieux informé.

Au reste, il concède qu' « une belle musique française est très capable de plaire, même aux étrangers. » C'est une erreur de croire que la musique française et la musique italienne sont choses entièrement différentes : des paroles allemandes, même françaises, peuvent aller très bien sur des airs italiens. La supériorité de la

musique italienne est d'être « universelle », à cause, non de la langue, mais « du génie et du feu » de ses compositeurs : la nôtre, par contre, « ne peut convenir qu'au tour et au génie de la langue française. »

Poursuivant son parallèle, il dit encore : « La musique italienne me plaît souverainement mais ne me touche point. La française ne me plaît que parce qu'elle me touche. Les fredons, les passages, les traits, les roulements de la première font briller l'organe et charment l'oreille, mais les sons séduisants de la seconde vont droit au cœur. » Dans l'opéra italien, on est toujours « d'un tranquille glacé ». On a le temps d'y « faire l'analyse des sons ». Au contraire on est remué et attendri malgré soi par les scènes d'Atys et de Sangaride, d'Iphigénie, de Dardanus. La musique italienne se ressent gravement de la forme défectueuse et monotone des poèmes. Pour l'orchestre, la supériorité du coloris expressif est toute à la France. Le mérite des Italiens est donc seulement dans le beau chant et la mélodie : « pour l'harmonie, il y en a plus à mon avis dans les seules *Indes galantes* que dans tous les opéras italiens mis ensemble. » Pas de chœurs non plus en Italie, alors que le répertoire francais compte de belles pages chorales dans *Jephté*, *Les Indes galantes*, *Pyrame* et *Thisbé*, *Hippolyte*

et Aricie, « morceaux qu'on n'entend point de sang-froid »...

Le manuscrit s'interrompt quelques lignes après cette dernière appréciation. Nous ne savons si ce qui devait suivre eût mis davantage en valeur les qualités propres au chant italien : c'est possible.

Dans la série des dialogues *Rousseau juge de Jean-Jacques*, le philosophe, défendant sa cause et sa personne contre des ennemis plus ou moins réels, imagine que son nom et son prénom désignent deux hommes différents, l'un plein de vertu, de jugement et de génie, l'autre méchant et fourbe. Cette dernière qualification ne saurait certainement être appliquée à l'auteur du *Devin du village*. Cependant, il est un peu vrai qu'il y a deux hommes en lui : l'un, celui de la vie intime et de la pensée intérieure ; l'autre, vivant dans une société pour laquelle il n'est pas fait, bataillant contre elle, se laissant égarer à la fois par la passion pour la vérité et par le désir de paraître avoir raison, et, sous ce nouvel aspect, se montrant assez différent du premier. Jamais cette opposition n'apparaîtra plus distinctement que si l'on compare ses écrits successifs sur la musique française et la musique italienne. On vient de lire le résumé et les extraits les plus caractéristiques du premier, et l'on a pu admirer,

avec le bon sens et la pénétration dont il témoigne, le bel effort d'impartialité pour rendre à chacun ce qui lui appartient. C'est que, dans ces notes destinées à l'intimité d'une confidence, Rousseau écrivait surtout pour lui-même et ne cherchait qu'à dégager sa propre pensée. Hélas! il vint un temps où il eut à traiter le même sujet, non plus dans sa solitude intérieure, mais en présence du public, qu'il voyait en face et autour de lui, et dans l'ardeur d'une mêlée générale. Ce fut alors l'autre homme qui se révéla.

Grimm encore fut cause que Rousseau partit en guerre et entra dans les polémiques musicales. La *Lettre sur Omphale* venait de paraître (premiers mois de 1752), et, sans faire intervenir encore la musique italienne, avait prononcé la première attaque contre la tradition de l'opéra français. Ce libelle suffit à mettre le feu aux poudres. A la grande joie du public, qui ne s'était pas encore trouvé à pareille fête, une première réponse fut imprimée, sous le titre de *Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale*. L'écrit est médiocre. Mais il eut le mérite de déterminer la publication d'une nouvelle brochure : *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, et celle-ci doit nous arrêter, car, parue sous le couvert de l'ano-

nymat, elle a pour auteur Jean-Jacques Rousseau lui-même.

Ne nous y attardons pas encore trop longtemps, car elle est d'importance secondaire et nous avons hâte d'arriver au principal. Aussi bien, la réfutation qui en forme la première partie n'est guère plus intéressante que les *Remarques* qu'elle vise. Mais déjà elle prononce un mouvement vers une direction nouvelle. La brochure de Grimm, n'avait fait que s'en prendre aux ouvrages démodés du répertoire français, à l'occasion de la reprise d'une œuvre vieille d'un demi-siècle ; mais, en même temps, l'auteur donnait de grands coups d'encensoir à certains de ses contemporains influents, et, dans sa distribution généreuse, il n'avait pas oublié Rameau. Rousseau fit d'une autre manière : il déclara décidément sa préférence à la musique italienne, et il soumit l'œuvre de Rameau à une critique que personne n'avait encore osée.

Il faut, écrit-il, reconnaître dans M. Rameau un très grand talent, beaucoup de feu, une tête bien sonnante, une grande connaissance des mouvements harmoniques et de toutes les choses d'effet ; beaucoup d'art pour s'approprier, dénaturer, orner, embellir les idées d'autrui et retourner les siennes ; assez peu de facilité pour en inventer de nouvelles ; plus d'habileté que de fécondité, plus de savoir que de génie, ou du moins un génie étouffé

par trop de savoir ; mais toujours de la force et de l'élégance, et très souvent du beau chant.

Très moderne, assurément, cette critique qui reprend chaque éloge en le faisant suivre d'un reproche qui l'annule, choisit et dose si habilement les expressions qu'on se demande s'il ne faut pas plutôt les entendre en mauvaise qu'en bonne part, et, après l'insignifiance voulue du compliment final, laisse à sa suite l'impression d'un écroulement machiné le plus habilement du monde.

Rousseau poursuit en soumettant à son examen, toujours empreint de la même bienveillance, le récitatif de Rameau, « moins naturel, mais plus varié que celui de Lulli, admirable dans un petit nombre de scènes, mauvais presque partout ailleurs », les « symphonies et accompagnements travaillés dont il a abusé », jusqu'à ses ouvrages théoriques qui « ont ceci de fort singulier qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus. » Il exprime pour la première fois une aversion, qu'il renouvellera fréquemment, contre « les accompagnements trop travaillés », les « trois ou quatre dessins entassés l'un sur l'autre par trois ou quatre espèces d'instruments » et « toutes ces belles finesses de l'art, ces imitations, ces doubles dessins, ces basses contraintes, ces contrefugues » qui « ne sont que

des monstres difformes, des monuments du mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres comme dans leur dernier asile. » Il reconnaît d'ailleurs que Rameau a fait un chef-d'œuvre : *Platée*, mais cet opéra, qui est bouffon, est nécessairement tout différent des productions « du genre bouffon dans la musique italienne : une oie grasse ne vole pas comme une hirondelle. » Soit dit en passant, si Rousseau éprouvait le besoin d'une comparaison ornithologique, l'on eût pu croire que, pour représenter la musique française, il aurait, au lieu de l'oie, choisi l'alouette gauloise, dont le chant clair et léger vaut bien celui de l'hirondelle ; mais n'insistons pas là-dessus. Il conclut, avec un grand détachement des choses de ce monde, que son jugement ne contentera sans doute ni les partisans ni les ennemis de Rameau, mais qu'il l'a exposé « comme un exemple de la sincérité avec laquelle il convient qu'un honnête homme parle des grands talents qu'il admire et qu'il ne croit pas sans défaut. »

Rameau dût se sentir agréablement chatouillé par cette lecture, au style de laquelle il n'était pas encore habitué, tandis que Rousseau pouvait sourire en lui-même, en se remémorant les anciennes aménités que Rameau avait cru pouvoir lui adresser sans danger, jadis, chez la Pou-

plinière. Cette petite vengeance rappelle assez bien celles que plus tard exercera Berlioz à l'égard de Cherubini : « Allons, monsieur le directeur, ce n'est qu'un petit serpent bien zentil, avalez-le agréablement !... »

Mais tout cela n'était encore que combats d'avant-garde ou premiers engagements d'une campagne à peine commencée. Même la véritable guerre n'était pas encore déclarée. Il fallait, pour que les opérations décisives s'effectuassent, que toutes les forces ennemies fussent en présence. Cela se produisit dans le courant de cette même année au commencement de laquelle Grimm et Rousseau avaient fait leurs premières armes contre la musique française.

Le 1er août 1752, les Bouffons italiens firent leurs débuts sur la scène de l'Académie royale de musique, en y représentant *la Serva Padrona*, de Pergolèse. Cette date est intermédiaire entre l'époque où Jean-Jacques Rousseau venait d'écrire le *Devin du village* et celle où son œuvre fut représentée à Fontainebleau. La coïncidence vaut d'être signalée : elle nous avertit que ce ne fut aucunement sous l'influence de ces représentations que le philosophe-musicien conçut son œuvre, tandis que la production de celle-ci devant le public fut exactement contemporaine de celle des fameux intermèdes.

Nous n'avons pas à raconter ici l'histoire de ces représentations italiennes ni des incidents dont elles furent l'occasion. Rappelons-nous seulement que les partisans de l'art d'outre-monts, c'est-à-dire l'unanimité des « philosophes », « les vrais connaisseurs, les gens à talent, les hommes de génie », disent les *Confessions*, vifs, enthousiastes et turbulents, se rassemblaient dans le *coin de la reine*, tandis que les défenseurs de l'ordre établi et de la musique française, « les grands, les riches et les femmes », se plaçaient dans le *coin du roi*. Ainsi la salle de l'Opéra donna-t-elle, en 1752, le premier aspect d'une assemblée parlementaire, avec sa droite, sa gauche, son centre.

On se battit donc. Mais d'abord, il fallait travailler à la propagande nécessaire. Dans son enthousiasme pour la musique italienne (la foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère ?) Rousseau voulu se faire lui-même l'éditeur de la partition de *la Servante maîtresse* : il la publia à ses frais. Il en informa un ami dans une lettre écrite sous le coup de la double joie des succès de son art de prédilection et de sa propre musique, quatre jours après le *Devin du village*, deux mois et demi après le début des Bouffons :

On représente actuellement à la cour, commence-t-il, le petit opéra que j'achevais à votre départ ; le succès en

est prodigieux et m'étonne moi-même. J'ai été à Fontainebleau pour la première représentation. Le lendemain on voulait me présenter au roi, et je m'en revins copier. Mon obscurité me plaît trop pour me résoudre à en sortir, quand même je perdrais les infirmités qui me la rendent nécessaire.

On représente actuellement à l'Opéra des intermèdes italiens qui y attirent une foule dont il avait besoin. Je me suis avisé, par le conseil de mes amis, de faire graver le plus beau de ces intermèdes, la *Serva padrona*, et j'espère que l'ouvrage sera fini vers le milieu du mois prochain. Si vous connaissez à Lyon des amateurs de musique, vous m'obligerez de me procurer le débit de quelques exemplaires. Je ne puis encore fixer le prix au juste, mais j'estime à vue de pays qu'il sera entre six et neuf francs [1].

Ainsi, c'est à Jean-Jacques que Pergolèse a dû d'être imprimé pour la première fois. Plus tard, continuant son apostolat, il rédigeait une préface pour la *Zingara* de Rinaldo di Capua, représentée environ un an après *la Servante maitresse* [2].

1. Lettre du 22 octobre 1752, à Lenieps. La réalité de cette opération de librairie nous est confirmée par la partition même de *la Serva padrona*, gravée à Paris : on lit en effet, au verso du titre de cette dernière, ces mots qui établissent un rapprochement péremptoire : « Le privilège sera joint au *Devin du village*. » On a retrouvé en outre dans des papiers inédits de Rousseau la preuve d'un envoi fait par lui, au même ami, de vingt exemplaires. Voy. Jansen, *J.-J. Rousseau als Musiker*, p. 161.

2. Jansen, *loc. cit. Anhang*, n° 3 (1753), p. 464. Le texte reproduit dans ce livre, d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Neuchâtel, ne figure pas en tête de la partition à laquelle il était destiné, l'*impresario* Cosimi, ayant préféré sans doute les beaux et fades compliments de sa dédicace (au comte de Clermont) aux

Mais la querelle ne tarda pas à s'envenimer. Dans la salle de l'Opéra, les colloques s'établirent avec une vivacité croissente ; les brochures surgirent et se multiplièrent, anonymes ou signées, mais attribuées, de part et d'autre, aux auteurs les plus notables : d'Holbach, Diderot, Grimm, Voisenon, Cazotte, Fréron, Suard, l'abbé Arnaud, jusqu'au roi Frédéric ! *Le Petit Prophète*, de Grimm, amusa quelque temps la galerie par son ton persifleur. Cependant, au bout d'un an, ce feu de paille allait s'éteindre quand, à la veille de la cessation des représentations italiennes, la guerre fut rallumée, et, cette fois, par le fait de Jean-Jacques Rousseau.

On était arrivé en novembre 1753, plus de quinze mois après l'ouverture des opérations, et l'auteur du *Devin du village* n'avait encore rien dit, — rien, ou du moins peu de chose : en septembre seulement il avait fait circuler dans le « coin de la reine » une *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, pamphlet resté manuscrit jusqu'à la publication de ses œuvres

déclarations, toujours agressives, de Jean-Jacques Rousseau. On peut lire dans son manuscrit : « Il n'y a que la mauvaise musique qui puisse déshonorer une Académie de musique, et nous ne craignons pas qu'on nous reproche d'avilir à cet égard le théâtre... » — « Ces raisons que tout spectateur raisonnable et impartial saura bien se dire lui-même ne nous concilient point les bonnes grâces de ceux auprès desquels, etc. »

complètes, et qui n'est qu'une attaque, un peu grossière, à l'adresse des musiciens de l'Opéra, accusés de compromettre le succès des opéras italiens par leurs cabales et leurs mauvaises exécutions voulues et concertées. Ce libelle ne vaut pas qu'on s'y arrête plus qu'à la plupart des autres. Mais il n'est pas de même de l'écrit qui suivit, et qui fut l'acte le plus important de toute la campagne.

Dans la *Lettre sur la musique française*, Jean-Jacques le prit de haut : il traita *ex professo* la question que, jusqu'alors, la légèreté française et l'incompétence musicale des écrivains n'avaient fait qu'effleurer.

Il commença par proclamer le droit du philosophe à prononcer sur les questions d'art. Grimm avait déjà énoncé la même idée dans son premier écrit. Nous devons faire attention à cela : c'est l'origine de la critique française, inaugurée, nous le voyons ici, par les écrivains de l'*Encyclopédie*. « C'est au poète à faire de la poésie et au musicien à faire de la musique ; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre. » Ainsi s'exprime Jean-Jacques Rousseau, s'appuyant sur la parole d'un sage. Nous admettrons sa prétention d'autant plus volontiers qu'en lui le philosophe était doublé d'un musicien et d'un poète, et qu'il

avait quelques droits de plus que certains autres à s'occuper de critique, sachant pratiquer lui-même l'art dont il avait à disserter.

Son entrée en matière est d'ailleurs un peu laborieuse, et l'on n'aperçoit pas très bien tout de suite où il en veut venir. Il commence par l'argumentation d'usage, divisée en trois points, avec les *distingo* nécessaires. Il s'efforce de dégager le principe de l'harmonie et celui de la mélodie, et déclare que le caractère propre à toute musique nationale provient essentiellement de cette dernière. Mais la mélodie est engendrée par la langue : la meilleure musique est donc celle du peuple dont la langue est la plus musicale ; ici, la supériorité de l'Italie lui apparaît comme hors de contestation.

Un nouveau discours en trois points recommence pour définir les trois perfections de la mélodie italienne et en expliquer les causes : douceur de la langue, hardiesse naturelle des modulations et précision de la mesure. En outre, cette mélodie n'a pas besoin d'être soutenue par une harmonie distincte et « n'exige pas autant que la nôtre de ces fréquents renversements d'harmonie qui donnent à la basse continue le véritable chant d'un dessus ».

Là-dessus, Rousseau recommence à dire son fait à cette harmonie complexe composée de

« plusieurs parties bien chantantes, dont l'effet s'évanouit aussitôt qu'elles se font entendre à la fois, car il ne reste que celui d'une suite d'accords, toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas ». Il est très explicite dans son aversion à l'égard de la polyphonie. Il convient de citer le paragraphe suivant tout entier :

Une autre chose qui n'est pas moins contraire que la multiplication des parties à la règle que je viens d'établir, c'est l'abus, ou plutôt l'usage des fugues, imitations, doubles dessins, et autres beautés arbitraires et de pure convention, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue, et qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'art pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question du génie. Je ne dis pas qu'il soit tout à fait impossible de conserver l'unité de mélodie dans une fugue en conduisant habilement l'attention de l'auditeur d'une partie à l'autre à mesure que le sujet y passe ; mais ce travail est si pénible que presque personne n'y réussit, et si ingrat qu'à peine le succès peut-il dédommager de la fatigue d'un tel ouvrage. Tout cela, n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plupart de nos chœurs, si admirés, est également indigne d'occuper la plume d'un homme de génie et l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire.

Il sait pourtant quelle est la puissance expres-

sive de l'orchestre lorsqu'il s'en tient à combiner ses symphonies avec la récitation de la voix. Il rêve d' « un accompagnement contraint et continu, qui fût plutôt un léger murmure qu'un véritable chant, comme serait le bruit d'une rivière ou le gazouillement des oiseaux ; car alors le compositeur pourrait séparer tout à fait le chant de l'accompagnement, et, destinant uniquement ce dernier à rendre l'idée accessoire, il disposera son chant de manière à donner des jours fréquents à l'orchestre... » Ne nous semble-t-il pas entrevoir quel est l'artiste qui réalisera ce rêve de Jean-Jacques? Il se prépare en ce moment même aux grandes actions que, dans vingt ans, il viendra accomplir en France : c'est Gluck.

Malgré tout, il revient toujours sur la nécessité d'une extrême simplicité d'harmonie. Il va jusqu'à préconiser une nudité presque complète. Il a remarqué qu'aux représentations italiennes le claveciniste ne prenait pas la peine de remplir les accords : l'observation est caractéristique à la fois des idées de Rousseau et des pratiques musicales de son temps :

Vous ressouvenez-vous, Monsieur, d'avoir entendu quelquefois, dans les intermèdes qu'on nous a donnés cette année, le fils de l'entrepreneur italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner quelquefois l'opéra

Nous fûmes frappés, dès le premier jour, de l'effet que produisoit sous ses petits doigts l'accompagnement du clavecin ; et tout le spectacle s'aperçut, à son jeu précis et brillant, que ce n'étoit pas l'accompagnateur ordinaire. Je cherchai aussitôt les raisons de cette différence, car je ne doutois pas que le sieur Noblet ne fût bon harmoniste et n'accompagnât très exactement : mais quelle ne fut pas ma surprise, en observant les mains du petit bonhomme, de voir qu'il ne remplissoit presque jamais les accords, qu'il supprimoit beaucoup de sons, et n'employait très souvent que deux doigts, dont l'un sonnoit presque toujours l'octave de la basse ! Quoi ! disois-je en moi-même, l'harmonie complète fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, et nos accompagnateurs, en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci, avec moins de sons, fait plus d'harmonie, ou, du moins, rend son accompagnement plus sensible et plus agréable ! Ceci fut pour moi un problème inquiétant ; et j'en compris encore mieux toute l'importance, quand, après d'autres observations, je vis que les Italiens accompagnoient tous de la même manière que le petit bambin, et que, par conséquent, cette épargne dans leur accompagnement devoit tenir au même principe que celle qu'ils affectent dans leur partition.

Après ce long exposé, l'écrivain, arrivant à serrer de plus près son sujet, aborde l'étude comparée des formes des deux musiques. Il oppose aux ariettes françaises, dont les paroles sont « toujours détachées du sujet », les airs de situation de l'opéra italien, où il croit voir réunir « toutes les richesses d'une musique pleine de force et d'expression » (ce n'est pas absolu-

ment l'opinion qu'il exprimait trois ans auparavant). Puis il passe aux monologues français, dont il compare le style morcelé et le mouvement traînant avec la beauté soutenue des adagio italiens. Il va jusqu'à trouver au *recitativo secco* des qualités qu'il refuse de parti pris à notre récitatif, insistant sur les beautés expressives auxquelles peut atteindre le récitatif obligé, où le compositeur « peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre, par des chants pathétiques et variés, ce que l'acteur ne doit que réciter : chefs-d'œuvre de l'art du musicien. » Et, ici encore, Rousseau semble anticiper sur son époque et définir des formes que Gluck vivifiera dans vingt ans. Mais il faut bien avouer qu'au temps où il écrit, le récitatif obligé tient très peu de place dans l'opéra italien et ne mérite pas tous les éloges que l'imagination de l'écrivain lui décerne.

Enfin, sentant qu'il est nécessaire, après tant d'idées abstraites, de présenter à ses lecteurs un exemple concret, il entreprend d'analyser un des morceaux les plus connus du répertoire français, le monologue d'*Armide* : « Enfin, il est en ma puissance », mis en musique par Lulli. L'étude est célèbre et digne de l'être. Rousseau dissèque avec l'habileté consommée d'un anatomiste musical les divers membres

dont la pièce est composée. Il y note les fautes de ponctuation, les contre-sens, l'insuffisance de l'accent, les traces du faux-goût, le défaut d'expression vraie, et, en général, ses critiques sont justes. Impliquent-elles la condamnation de l'opéra français, comme responsable des faiblesses signalées? Rousseau le voudrait; mais il se trompe. Il aboutit simplement à faire apparaître qu'au temps de Lulli la langue musicale parlée en France était encore insuffisante pour atteindre à de certaines beautés ; mais la critique s'applique si peu à l'art en lui-même que, dans vingt-quatre ans, l'auteur de la seconde *Armide*, Gluck (nommé pour la troisième fois, dans cette analyse, comme annoncé par la *Lettre sur la musique française*) n'aura qu'à suivre avec une rigoureuse exactitude l'admirable leçon donnée par Jean-Jacques pour réaliser ce que celui-ci avait jugé impossible et incompatible avec ses principes.

Et maintenant, le moment est venu de conclure.

Ah ! cette conclusion ! Dire que c'est pour elle qu'a été fait tout l'ouvrage ! C'est pour en escorter les périodes retentissantes que l'auteur nous a obligés à écouter tant de doctes propos, à passer au travers de tant de déductions magistrales ! Mais maintenant, c'est la fin. Il est temps d'em-

boucher la trompette guerrière, ou (s'il est permis, à propos de Jean-Jacques, d'employer une expression empruntée à l'art de la fugue) d'attaquer une strette à effet. *Deus ! Ecce Deus !* Et le voici qui vaticine :

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus (Écoutez ! Écoutez !) *que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.*

Dans ce résumé de la vie musicale de Rousseau, nous avons pris pour principe de nous en tenir à énoncer des faits sans y mêler autant que possible notre propre jugement. Ici pourtant il serait difficile de rester complètement impassible, et nous ne saurions attendre davantage pour essayer d'expliquer les idées dont la substance vient d'être dégagée. Evidemment, dans cette phraséologie, nous ne reconnaissons plus notre Rousseau, observateur attentif et

consciencieux, presque timide, consacrant ses patients efforts à discerner les secrets de la simple nature. Pourquoi donc a-t-il changé ainsi?

Tout simplement parce qu'il n'est plus maître de lui; et il ne l'est pas parce qu'il n'est plus seul. Je ne sais s'il a démontré d'une façon vraiment péremptoire que les progrès de la civilisation ont été contraires au bonheur de l'humanité; mais il semble certain que lui-même était meilleur hors de la société de ses semblables que mêlé à leur agitation. Paris et le monde de Paris ont toujours eu sur lui une influence funeste. « Paris, ville célèbre, ville de bruit, de fumée et de boue... Nous cherchons l'amour, le bonheur, l'innocence; nous ne serons jamais assez loin de toi. » C'est ainsi qu'il fait parler son Émile. Or, c'est pour Paris, pour la société parisienne, pour le public de l'Opéra de Paris, qu'il avait écrit, sinon la *Lettre sur la musique française*, du moins la dernière phrase, — et, certes il avait bien calculé son effet, car il n'en avait jamais produit un pareil! Entraîné par le milieu, grisé par les rires et les clameurs de l'entourage, il allait toujours, voyant qu'il fallait ne jamais s'arrêter, renchérir sans cesse, — et comme, en définitive, la meilleure manière de faire parler de soi a toujours été de couper la queue à son chien, il... avait écrit la dernière

phrase de la *Lettre sur la musique française*.

Faut-il donc la prendre au sérieux? Non, car elle n'est pas du vrai Rousseau. Il n'a pas dit ce qu'il pensait, — et c'est sa seule excuse! Que veut dire cette prophétie (la « Petite prophétie », à coup sûr, malgré les grands airs du prophète) : « Les Français n'auront jamais de musique? » Plaisante interdiction! Qui donc a jamais empêché un peuple au monde d'avoir sa musique? Grimm écrivait naguère, en commençant sa *Lettre sur Omphale* : « Les Français nous assurent que la musique chinoise est détestable. » Ni l'écrivain ni ceux qu'il fait parler n'étaient sans doute très qualifiés pour émettre cette appréciation : les Chinois n'ont pas laissé d'avoir une musique conforme au génie de leur nation, comme en ont eu les Grecs, les Hindous, les Arabes, comme en ont les Russes et les Scandinaves, comme, en dépit de Rousseau, en avaient, au XVIII[e] siècle, les Anglais et les Allemands, assez avancés en civilisation musicale, à ce qu'on croit savoir.

Cette négation de ce qui est hors de nous a une cause toute superficielle : l'étonnement inspiré par ce qui diffère de nous. Parce qu'un peuple parle une langue qui nous est inconnue, nous le croirions volontiers incapable de penser, — et de même nous lui refuserions le droit

de chanter, par la seule raison que son chant a d'autres accents que ceux qui nous sont familiers. Cette mentalité peu relevée était encore, au point de vue musical, celle des hommes du XVIIIe siècle, même philosophes. Nous pouvons entendre aujourd'hui chanter dans toutes les langues sans en être choqués ; cette éducation n'avait pas encore été reçue par les contemporains de Rousseau : là est la principale cause de leur propension à trouver des différences fondamentales là où il n'y avait que de simples nuances.

De même, ces esprits si libres — tout au moins créateurs de liberté — étaient parfois retenus par les plus étroits préjugés. Pour un Jean-Jacques Rousseau, tout l'art musical était contenu dans ce qu'on entendait dans les théâtres et les églises de France et d'Italie. Plus simple ou plus compliquée, la musique eût également cessé pour lui d'être musique. Tolstoï a déclaré préférer ses chansons nationales à des chefs-d'œuvre classés et reconnus pour tels. Il eût été digne de Jean-Jacques Rousseau de partager cette préférence hautaine ; mais il n'a pas été jusque là. La *Lettre sur la musique française* contient une phrase dédaigneuse pour la mélodie populaire, jugée inférieure, au nom du progrès : « Il était nécessaire que la musique en vînt au point où

elle est, pour accoutumer insensiblement nos oreilles à goûter d'autres airs que ceux dont nos nourrices nous ont endormis. » C'est-à-dire qu'il fallait à Jean-Jacques quelque chose de plus savant, de plus artificiel, que les chansons de nourrice, — sans aller trop loin cependant, car il convient de rester dans un juste milieu. Faut-il donc qu'un écrit en apparence si révolutionnaire aboutisse à des conséquences aussi modestes ?

C'est donc faute d'une suffisante étendue de connaissances et d'une assez longue portée de vues en matière d'évolution musicale que Jean-Jacques Rousseau a pu prendre ses conclusions ; car, en somme, les Français ont une musique, — et bien d'autres en ont aussi qu'il n'a jamais soupçonnés.

Point n'est besoin, d'ailleurs, de regarder les choses de si haut.

Les arguments *ad hominem* sont généralement plus spécieux que solides : en voici un pourtant qui conserve toute sa valeur. Nous le présentons suivant la formule que lui a donnée un musicien italien écrivant en français : « M. Rousseau a fait le *Devin du village* : il n'y a jamais eu d'inconséquence si aimable[1] ».

1. Duni, *Le Peintre amoureux de son modèle,* Avertissement.

Ne quittons pas, d'ailleurs, la *Lettre sur la musique française* sans faire une constatation qui atténuera dans une certaine mesure les sévérités précédentes. Si nous avons pu reprocher à Jean-Jacques Rousseau, d'avoir, par esprit de paradoxe, exagéré sa pensée, nous ne devons pas aller jusqu'à l'accuser de mauvaise foi ni le mettre en contradiction avec lui-même. Sans doute le ton de la *Lettre* est différent de celui du parallèle analysé en premier lieu. Cependant les deux écrits ne sont pas en désaccord aussi flagrant qu'il le semble. Le fait est qu'ils traitent la question à des points de vue différents. Le premier n'était qu'une suite d'observations cherchant à définir les qualités respectives de l'une et de l'autre musique : le second a un caractère de généralité qui lui permet de négliger les détails. Aussi bien, la *Lettre* contient en maint endroit des préceptes qui ne s'appliquent pas nécessairement à une musique plutôt qu'à l'autre. Rousseau y exprime sa préférence pour les harmonies simples, voire pauvres, et son aversion pour les « fugues et les contre-fugues ». Mais on peut concevoir une musique française qui ait la première qualité et une musique italienne hérissée de complications ! Et c'est, en vérité, la seule dernière phrase qui suscite nos protestations, car le corps de la

Lettre est plein d'observations judicieuses et parfois d'une véritable pénétration.

Le succès de l'écrit réalisa toutes les espérances de l'auteur, et peut-être les dépassa. Ecoutons-le en rendre compte : « La *Lettre sur la musique* souleva contre moi toute la nation, qui se crut offensée dans sa musique. La description de l'incroyable effet de cette brochure serait digne de la plume de Tacite. C'était le temps de la grande querelle du Parlement et du Clergé. Le Parlement venait d'être exilé ; la fermentation était au comble : tout menaçait d'un prochain soulèvement. La brochure parut; à l'instant toutes les autres querelles furent oubliées : on ne songea plus qu'au péril de la musique française. »

Les contemporains confirment unanimement ce témoignage. « On est indigné à la Cour, disaient les *Nouvelles* déjà citées. Il pourrait bien arriver que ce grand Rousseau fût chassé de France. » Les *Confessions* disent de même : « A la cour on ne balançait qu'entre la Bastille et l'exil, et la lettre de cachet allait être expédiée si M. de Voyer n'en eût fait sentir le ridicule. » — « En vérité, ce serait bien fait, continue le nouvelliste. C'est un esprit dangereux... » L'écrivain ne croyait peut-être pas si bien dire ! Mais n'aurait-il pas été piquant que l'exil de Jean-

Jacques Rousseau, eùt pour cause sa *Lettre sur la musique française*?

C'est à l'Opéra et dans ses entours que la querelle s'échauffa le plus. Des couplets satiriques sur Rousseau passaient de main en main et des chansons se chantaient au foyer des musiciens. Dans la salle, les défenseurs de l'ordre regardaient l'écrivain d'un air menaçant. Un soir, au parterre, des voisins bien intentionnés se pressaient autour de lui. « Il crie qu'on l'étouffait ; on lui répond qu'il n'y a pas de mal à ça[1]. » Mais il était trop fier pour se dérober devant ces manifestations de colère, et c'était un des besoins de sa nature d'y faire face. Il va jusqu'à prétendre que l'orchestre de l'Opéra « fit l'honnête complot » de l'assassiner. « On me le dit, poursuit-il ; je n'en fus que plus assidu à l'Opéra et je ne sus que longtemps après que M. Amelot, officier des mousquetaires, m'avait fait escorter à mon insu. »

Faute de mieux, on le brûla en effigie : la cérémonie de la marche au supplice du mannequin auquel on mit le feu dans la cour de l'Opéra fut du moins inoffensive[2] et gaie, et elle eut le

1. Voir les *Nouvelles à la main* publiées par M. G. Cucuel. Une lettre postérieure donne ces autres détails. « Tout le monde a su avec quel soin j'étais consigné, recommandé aux sentinelles ; partout on n'attendait qu'un mot, qu'un geste pour m'arrêter, et sitôt que j'allais au parterre j'étais environné de mouches qui cherchaient à m'exciter. » A Lenieps, 25 avril 1759.

2. Ce brûlement en effigie dans la cour de lOpéra fut peut-être

dénouement qu'il fallait, puisqu'elle se termina par un bon mot : « Je ne suis pas surpris qu'ils me brûlent, dit Rousseau, après m'avoir mis si longtemps à la question. »

Mais un autre mauvais procédé lui fut plus sensible, et à juste raison, car on ne pouvait pas dire que celui-ci fût de bonne guerre : les directeurs de l'Opéra lui supprimèrent ses entrées. Il y avait tous les droits, comme auteur du *Devin du village* : mais il fallait bien qu'on pût dire que Jean-Jacques Rousseau était « chassé de l'Opéra », où d'ailleurs son ouvrage continuait à faire de belles recettes. Tout fut prémédité de façon que les choses se passassent avec la plus irréprochable impolitesse : le soir où il se présenta à la porte, l'entrée lui fut interdite en présence de tous les autres spectateurs, — à quoi il répondit en payant sa place et disant : « Si on eût attendu quelques jours, je ne m'en serais pas aperçu », car les Italiens étaient à la veille

l'origine d'une coutume postérieure dont Rousseau se plaignit fort. « Une des plus jolies inventions [de ses ennemis] est, dit-il, le parti qu'ils ont su tirer pour leur objet de l'usage annuel de brûler en cérémonie un Suisse de paille dans la rue aux Ours. Cette fête populaire paraissait si barbare et si ridicule en ce siècle philosophe que, déjà négligée, on allait la supprimer tout à fait, si nos messieurs se fussent avisés de la renouveler bien précieusement pour Jean-Jacques. A cet effet, ils ont donné sa figure et son vêtement à l'homme de paille, et, en le faisant promener en pompe dans les rues de Paris, ils ont eu soin qu'on le mît en station directement sous ses fenêtres, etc. » *Rousseau juge de Jean-Jacques*, Premier dialogue.

de terminer leurs représentations[1]. Il protesta d'ailleurs avec sa véhémence accoutumée et déclara retirer sa pièce. La dispute dura plusieurs années, recommençant à chaque reprise du *Devin*, car la pièce continuait à se jouer avec grand succès. Il y eût d'abord envoi d'une lettre officielle accompagnée d'un volumineux mémoire au ministre d'Argenson, en 1754 : lettre et mémoire restèrent sans réponse. En 1759, nouvelle protestation, envoyée de Montmorency au comte de Saint-Florentin : pour toute consolation, on offrit à Jean-Jacques Rousseau absent de lui rendre ses entrées ; mais cette réparation aussi insuffisante que tardive ne fit que le mettre dans une nouvelle colère. « Après m'avoir ôté les entrées quand j'étais à Paris, me les rendre quand je n'y suis plus, n'est-ce pas joindre la raillerie à l'insulte[2] ? » Les choses finirent pourtant par s'arranger et l'Opéra put enfin jouer le *Devin du village* sans que l'auteur eût à lui reprocher de disposer d'un bien qui ne lui appartenait pas. Mais que de temps et que de cris avant que fût conclue cette heureuse entente !

Les brochures qui voulurent riposter à la

1. *Nouvelles littéraires*, etc. manuscrit de la Staatsbibliothek de Munich publié par M. J. G. Prod'homme dans les *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 1905, p. 573.

2. Voir Appendice VIII : *Sur les querelles de J.-J. Rousseau avec l'Opéra.*

Lettre de Jean-Jacques furent si nombreuses que nous ne songeons pas à en citer même les titres ni les auteurs. Il est pourtant un de ces derniers qui mérite une exception en sa faveur : Rameau en personne ! Il y avait dix ans que Rousseau et lui avaient pris leur premier contact, et le vieux maître commençait à comprendre que le musicien de province qu'il avait traité en petit garçon n'était tout de même pas quantité négligeable. Aussi prit-il la peine, cette fois, de lui répondre par des écrits à l'allure dogmatique, où sa mauvaise humeur ne se dissimula pas.

Ce furent d'abord des *Observations sur notre instinct sur la musique et sur son principe* (1754) dont il prit prétexte pour réfuter à sa manière la critique du monologue d'*Armide*.

Il se peut qu'il ait eu quelquefois raison au point de vue musical ; mais Rousseau, qui n'avait pas tort, avait l'avantage de se faire entendre dans une langue infiniment préférable ; de sorte que Rameau put s'apercevoir qu'au moins en matière de polémique il avait trouvé son maître.

Sa mauvaise humeur s'accrut après la publication des premiers volumes de l'*Encyclopédie*, où Rousseau, commentant ses principes, en éclaircissait l'expression, et parfois, au milieu de beaux compliments, se permettait de le contredire. L'auteur du *Traité de l'harmonie réduite*

à ses principes naturels n'y tint plus : sous le titre d'*Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), il écrivit une nouvelle brochure qui acheva de le brouiller avec tous les philosophes et qui, n'est qu'un pamphlet personnel où l'adversaire est désigné à chaque page. Cueillons en quelques phrases disséminées çà et là :

Pour juger d'un art, surtout en Législateur, il faut non seulement le connoître, il faut de plus être doué de tous les talens qu'on doit y supposer, pour pouvoir se rendre raison des effets qu'on en éprouve.

Il y a des têtes également bien organisées chez toutes les Nations où la Musique est en règne ; mais tel qui aura passé ses premières années dans un lieu où l'on entend rarement de la Musique, peut fort bien n'être pas compris dans le nombre.

Dans quel labyrinthe ne jetterait-on pas un amateur curieux par toutes ces différences, etc.

Le défaut d'oreille est un grand obstacle à quiconque prétend se donner pour Législateur en Musique.

... Remarque frivole, à laquelle je répondrai sur le même ton...

Un Particulier qui a besoin d'être excité par le mouvement est pardonnable ; mais un Musicien, du moins se donnant pour tel, qui veut dogmatiser...

Pour un Partisan de la Mélodie c'est bien mal prendre sa bisque que de s'inscrire contre la plénitude de l'harmonie en général.

A la suite de ces réflexions se place le récit de l'audition des *Muses galantes* : « Il y a dix ou douze ans qu'un particulier... » Enfin Rameau,

levant le masque, prend à partie directement Rousseau en l'appelant par son nom : mais la discussion ne s'en élève pas davantage ; elle reste terre à terre, maussade et pédantesque, énonçant des préceptes sur les accords, les chiffres, les intervalles, marquant des fautes chez celui qui les enfreint, et rien de plus.

En somme, dans cette querelle entre un maître de l'art et un praticien de moindre habileté mais d'idées plus étendues, il faut avouer que ce ne fut pas le premier qui eut raison. Rameau n'a rien gagné, ni pour lui, ni pour l'art, à se mettre ainsi en travers de la route sur laquelle s'avançaient après lui des hommes jeunes et intelligents, qui ne demandaient pas mieux que de le suivre, mais voulaient marcher librement.

Car entre Rameau et les Encyclopédistes, Jean-Jacques Rousseau compris, il n'y a pas divergence de direction générale. Tous suivent la même voie, poursuivent le même but : la recherche de la vérité, la connaissance des secrets de la nature. Or, qui, en musique, au XVIII[e] siècle, a réalisé cette conquête avec plus de passion, de patience et de génie que Rameau ? Ses découvertes dans le domaine de la science musicale avaient fait l'admiration générale, et les philosophes n'avaient pas été les derniers à leur rendre hommage. Cela est telle-

ment vrai que deux de ceux-ci, voulant que le résultat en fût connu aussi largement que possible, prirent à tâche de les expliquer au public : l'un est d'Alembert, qui, en publiant ses *Eléments de musique suivant les principes de M. Rameau*, a coopéré puissamment à la vulgarisation de son œuvre ; l'autre est Jean-Jacques Rousseau lui-même, qui depuis si longtemps appliqué à les comprendre, continua sa propagande en écrivant ses articles de l'*Encyclopédie*, où il en condensa fidèlement la substance, citant scrupuleusement l'auteur chaque fois que l'occasion s'offrait à lui, et, sauf dans quelques cas où il avait à faire des réserves motivées, n'écrivant jamais qu'avec éloges le nom de celui dont naguère il se fût dit volontiers le disciple[1].

1. Dans l'article *Accompagnement* se lisaient ces mots (non reproduits dans le *Dictionnaire de musique*) : « C'est à M. Rameau que nous sommes redevables d'une méthode nouvelle. C'est lui qui a fait connaître la basse fondamentale, et qui par là nous a découvert les véritables fondements d'un art où tout paraissait arbitraire ». L'article *Chiffre*, expliquant une autre invention, se terminait ainsi : « Mais avec tant de raisons de préférence, n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejeter la méthode de M. Rameau ? Elle était nouvelle ; elle était proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux : voilà sa condamnation. » Le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, rédigé par d'Alembert, disait de son côté : « M. Rameau, en poussant la pratique de son art à un si haut degré de perfection, est devenu tout ensemble le modèle et l'objet de la jalousie d'un grand nombre d'artistes, qui le décrient en s'efforçant de l'imiter. Mais ce qui le distingue plus particulièrement, c'est d'avoir réfléchi sur la théorie, d'avoir su trouver le principe de l'harmonie et de sa méthode... Je saisis avec empressement l'occasion de célébrer cet artiste philoso-

Et parce que, sur quelques détails, de forme plutôt que de fond, il y a un semblant de désaccord entre eux, — parce que, dans la pratique, Rameau veut des harmonies pleines et compactes tandis que Rousseau les veut simples et presque nues (c'est là leur plus grand dissentiment, affaire de goût personnel bien plutôt que de principe), il faut qu'ils partent en guerre l'un contre l'autre ! Nous en avons dit assez pour qu'on sache que, cette guerre, c'est Rameau qui la déclara. Loin de désarmer, il persista dans son attitude hostile, et en cela, l'événement l'a prouvé, sa maladresse fut égale à son défaut de générosité initial ; car vraiment il n'était personne qui dût, plus que Rameau, être l'ami des Encyclopédistes. D'Alembert lui répondit :

Un anonyme[1] vient d'attaquer quelques articles de musique de M. Rousseau. « Je crois, dit-il, devoir mettre les éditeurs de l'*Encyclopédie* sur la voie de vérités *qu'ils ignorent, négligent ou dissimulent, pour y substituer des erreurs*, et MÊME des opinions... » M. Rousseau, qui joint à beaucoup de connaissances et de goût en musique le talent de penser et de s'exprimer avec netteté, que les musiciens n'ont pas toujours, est trop en état de se défendre par lui-même pour que nous entreprenions ici de soutenir sa cause... Pour nous, sans prendre d'ailleurs

phe, etc. » En vérité, Rameau était mal venu à se plaindre d'être mal traité par l'*Encyclopédie* et à en attaquer les collaborateurs.

1. Les *Erreurs sur la musique* avaient été imprimées sans nom d'auteur.

aucune part à une dispute qui nous détournerait de notre objet, nous ne pouvons nous persuader que l'artiste célèbre à qui on attribue cette production en soit réellement l'auteur. Tout nous empêche de le croire : le peu de sensation que sa critique nous paraît avoir fait dans le public ; des imputations aussi déplacées que déraisonnables dont cet artiste est incapable de charger deux hommes de lettres qui lui ont rendu en toute occasion une justice distinguée[1], et qu'il n'a pas dédaigné de consulter quelquefois sur ses propres ouvrages, etc[2].

Quant à Jean-Jacques Rousseau, son attitude en la circonstance fut parfaite. Il fit son examen de conscience, la plume à la main. Voulant se rendre compte s'il avait raison vis-à-vis de soi-même, il réfuta Rameau sur le papier ; puis, tranquille de ce côté, mais ne voulant pas davantage envenimer les choses, il laissa son écrit, qu'on n'a retrouvé qu'après sa mort[3]. Ce fut sans doute pour lui une première tristesse de se voir repousser par un maître qui semblait fait pour le comprendre. Rameau fut le premier grand homme que Rousseau devait avoir pour ennemi. Hélas ! combien

1. D'Alembert parle ici de Jean-Jacques et de lui-même.

2. *Avertissement des Editeurs* à la première page du Tome VI de l'*Encyclopédie* (1756).

3. *Examen des deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée : Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie.* — L'appendice du *J.-J. Rousseau als Musiker* d'A. Jansen contient quelques notes inédites, destinées à la même réfutation, provenant des manuscrits de J.-J. Rousseau à la Bibliothèque de Neuchâtel.

d'autres devaient venir à sa suite ! Diderot, Grimm, Voltaire !... Et voilà précisément que l'ère de ces querelles, plus graves encore, va commencer. L'esprit du philosophe n'y résistera pas : il sombrera dans la mélancolie finale. Pourquoi faut-il que nous ayons à constater que celui qui donna la première raison d'être à cette mélancolie fut un musicien, et le plus grand de son siècle ?

VII. — DERNIÈRES OCCUPATIONS MUSICALES DU PHILOSOPHE

Les années qui nous restent à parcourir en la compagnie de notre héros ne nous appartiennent plus. Désormais ce n'est pas à un musicien que nous avons affaire : c'est à Jean-Jacques Rousseau. Vingt-cinq ans vont passer encore avant qu'il sorte de la vie, et pendant cet espace de temps, où il produira ses œuvres les plus puissantes, nous n'aurons plus qu'à le suivre de loin et ne nous rapprocherons de lui qu'à de rares intervalles.

Il poursuit son œuvre de philosophe. A son premier discours succède le second, sur l'Inégalité. Puis il s'éloigne de Paris et va travailler dans la solitude. Les vives impressions qu'il ressent à la campagne, durant son séjour à Montmorency et à l'Ermitage, le souvenir de ses amours pour Mme d'Houdetot, lui ont inspiré d'admirables cantilènes en prose, animées tour à tour de la passion la plus ardente et de la plus sereine beauté ; mais rien de tout cela ne s'est

traduit en musique. Pendant plusieurs années il cessa de composer.

Une seule occasion se présenta de remettre ses talents à l'épreuve. C'était dans les derniers temps de son séjour à l'Ermitage, peu avant la rupture qui le sépara de presque tous ses amis. Au pied de la colline de Montmorency, dans la plaine, non loin de l'actuelle petite ville d'Enghien, était le château de la Chevrette, propriété des d'Épinay. Un saut de loup en marque encore la place, au bord d'un chemin, dans un paysage de banlieue Parisienne. Le château, détruit maintenant, était neuf à l'époque : le fils de fermier général qui en était possesseur venait d'y faire exécuter à grands frais des travaux importants et d'y ajouter tout un corps de bâtiment. Il n'avait pas oublié la chapelle, ce lieu de dévotion étant nécessaire aux instincts de piété de ses invités. Il y eut de grandes fêtes pour l'inauguration ; Rousseau qui avait besoin de se distraire après ses tristesses solitaires, accepta avec plaisir d'y prendre part. Il s'était aperçu qu'il était de bon ton, dans ce monde, de dédaigner ses talents musicaux, de contester, même, qu'il fût l'auteur de la musique jouée sous son nom, et son caractère inquiet en était tourmenté. Il résolut de montrer publiquement de quoi il était capable en composant une œuvre nouvelle qu'on ne

pourrait pas l'accuser d'avoir pillée ailleurs : le gouverneur du fils d'Épinay lui donna les paroles latines d'un motet, et il les mit immédiatement en musique. « Pour cette fois, dit-il, le dépit fut mon Apollon, et jamais musique plus étoffée ne sortit de mes mains. » Il est vrai. Nous reparlerons ailleurs de ce motet : *Ecce sedes hic Tonantis*, dont le manuscrit a été conservé, et qui est certainement ce que Rousseau a fait de meilleur dans le style de la musique sérieuse. Pour ces mêmes fêtes, il donna encore « l'idée d'une espèce de pièce, moitié drame, moitié pantomime, que M[me] d'Épinay composa et dont il fit encore la musique. » De cet autre ouvrage de circonstance, tout profane celui-là, aucune trace n'est restée.

Mais bientôt vint l'époque déplorable des brouilles, puis celle du grand effort qui produisit tour à tour la *Lettre sur les Spectacles*, *La Nouvelle Héloïse*, *Émile* et *le Contrat social*.

A côté de ces œuvres de grande envergure, et pour faire diversion avec elles, Rousseau travailla patiemment, pendant plusieurs années, à un autre ouvrage consacré à des matières musicales : le *Dictionnaire de musique*. Ce livre n'était, dans son point de départ, qu'une revision et une amplification des articles hâtivement rédigés pour l'*Encyclopédie* ; et déjà d'Alembert l'avait

annoncé dans sa réponse au pamphlet de Rameau parue en tête du tome VI : « M. Rousseau, disait-il, pourra, dans le *Dictionnaire de musique* qu'il prépare, repousser les traits qu'on lui a lancés. » Rousseau en avait emporté les matériaux de l'Ermitage « afin de se pourvoir d'un travail de cabinet pour les jours de pluie », car c'était dans les bois qu'il élaborait de préférence ses œuvres d'inspiration. « J'apportais, continue-t-il, quelques livres dont j'avais besoin pour cela; j'avais passé deux mois à faire l'extrait de beaucoup d'autres qu'on me prêtait à la Bibliothèque du Roi, et dont on me permit même d'emporter quelques-uns à l'Ermitage. » Il était donc très bien documenté pour son œuvre de musicographie, et il la poursuivit « tant à l'Ermitage qu'à Montmorency, et même ensuite à Motiers », où il acheva ce travail tout en en faisant d'autres, et trouvant toujours qu'un changement d'ouvrages est un véritable délassement [1]. »

Aux derniers temps de son séjour à Montmorency se rapporte encore la rédaction de l'*Essai sur l'origine des langues*, écrit plus musical que philologique, quoi que semble en dire le titre, et que Rousseau avait conçu d'abord sous le nom d'*Essai sur le principe de la mélodie*.

1 Voy. Appendice : IX, *Sur le Dictionnaire de musique*.

Aussi bien, ses plus grandes œuvres littéraires ne laissent pas de porter des traces de ses préoccupations musicales, toujours en éveil. Il nous suffira de rappeler les lettres de Saint-Preux à Claire d'Orbe sur l'Opéra de Paris, au deuxième livre de la *Nouvelle Héloïse*, pour montrer que, dans sa querelle contre la musique française, Jean-Jacques Rousseau n'avait pas désarmé. Dans sa correspondance, il ne laisse jamais passer l'occasion de décocher en passant un coup de patte à son intime ennemie. A Mme d'Épinay, à propos d'une glacière : « Pour moi, je ne vous connais pas d'autre glacière qu'un recueil de musique française. » Lorsqu'il est question de lui rendre ses entrées à l'Opéra, il raille, disant : « Pourquoi diable irais-je chercher si loin leur Opéra ? N'ai-je pas tout à ma porte les chouettes de la forêt de Montmorency ? » Ou encore : « Je ne me soucie point d'avoir entrée au sabbat. » Puis, dans la crainte que les offres qui lui sont faites ne cachent l'engagement implicite de tout approuver : « Sitôt qu'il faudra trouver leur opéra beau, qu'on me remène aux carrières ! »

L'on ne s'étonnera pas qu'il n'ait pas voulu omettre la musique dans son grand livre « de l'Éducation ». Il veut qu'Émile soit préparé à chanter dès avant de savoir lire. « Exercez votre petit musicien d'abord à faire des phrases bien

régulières, bien cadencées... Jamais de chant bizarre... une mélodie toujours chantante et simple. — La musique imitative n'est pas de son âge ; je ne voudrais pas même qu'il chantât des paroles ; s'il en voulait chanter, je tâcherais de lui faire des chansons exprès, intéressantes pour son âge et aussi simples que ses idées. » Revenant sur ses préoccupations d'autrefois, il observe que « le pays du monde où l'on écrit les plus beaux livres sur la musique est précisément celui où on l'apprend le plus difficilement ». Précurseur de la méthode modale, mais ayant renoncé à la notation chiffrée, il veut que l'enfant ne pratique d'abord que deux tons, un pour chaque mode : *ut* pour le majeur, *la* pour le mineur. Il y a là des directions pédagogiques qui, discutables peut-être, étaient en tout cas nouvelles et qui ont été suivies plus tard. Il conclut d'ailleurs, libéralement et judicieusement : « Enseignez comme vous voudrez, pourvu que la musique ne soit jamais qu'un amusement[1]. »

Passons vite sur les graves événements qui suivirent : la condamnation d'*Émile*, le décret de prise de corps, la fuite, l'exil et la vie errante qui ne s'arrêtera pas de dix ans. Nous n'avons à signaler dans cette période que l'achèvement

1. *Emile*, livre II.

et la publication du *Dictionnaire de musique*, dernière œuvre de Rousseau imprimée du vivant de l'auteur; de sorte que c'est par un livre sur la musique que le philosophe a fini sa carrière littéraire, de même qu'il l'avait commencée par une brochure sur le même sujet[1].

Signalons ici la composition d'un motet en trois parties : *Quam dilecta tabernacula*, dont la musique fut écrite par Rousseau pendant son séjour à Trye-le-Château (1767-68).

Entre temps, le passage du philosophe dans diverses villes où l'on voulait lui faire honneur était l'occasion de représentations extraordinaires de ses œuvres. C'est ainsi qu'à son retour en France il assista, au théâtre de Strasbourg, à une représentation du *Devin du village* qui lui valut un triomphe comparable à celui dont Voltaire devait être l'objet quelques années plus tard à la Comédie-Française[2]. Heureux de cet accueil, il se proposait de donner sur la même scène une œuvre nouvelle écrite pendant ses

1. Par son acte de cession du *Dictionnaire de musique* à la veuve Duchesne, Rousseau reçut une rente annuelle de 300 francs qu'il reconnait avoir été la part la plus sûre de son revenu (voy. sa lettre à de Sartine du 15 janvier 1772, note). Il a déclaré d'autre part que le *Devin du village*, improvisé en quelques semaines, lui avait rapporté autant d'argent que l'*Emile*. Ajoutons à cela le produit de sa copie. C'est donc à la pratique de l'art et du métier musical que Jean-Jacques Rousseau a dû la plus grande partie de ce qu'il a gagné pour la subsistance de sa vie.

2. Voir la première lettre de l'Appendice aux *Confessions* par Petitain, d'après une *Vie de Rousseau* de 1789.

heures de loisir à Motiers, *Pygmalion*, et il avait déjà demandé que les manuscrits lui en fussent envoyés[1] quand, changeant de vues, il partit pour Paris. Il y reçut l'hospitalité chez le prince de Conti, qui lui rendit magnifiquement hommage. Les musiciens du prince venaient jouer sous ses fenêtres, et une nouvelle audition des *Muses galantes* fut donnée Le séjour en Angleterre n'a rien fourni à la musique, et nous avons déjà dit ce que lui doit celui de Trye-le-Château.

A cette époque, après son retour d'exil, Jean-Jacques fut pris d'une véritable soif de musique. Il s'inquiétait d'avoir un instrument dont il pût jouer et songeait à se remettre à composer. Mais il se sentit bientôt découragé et crut que le génie d'invention l'avait abandonné.

Mon épinette me donne quelques moments d'amusement, écrit-il de Monquin le 30 novembre 1769; mais l'instrument ne me fournit plus de nouvelles idées de musique, et je me suis vainement efforcé d'en jeter quelques-unes sur le papier; rien n'est venu, et je sens qu'il faut renoncer désormais à la composition comme à tout le reste.

Deux lettres au marquis de Mirabeau nous font connaître un singulier projet de collaboration musicale.

1. Lettre à du Peyrou, de Strasbourg, 17 novembre 1765. Cette lettre confirme la réalité de la manifestation qui eut lieu à la représentation du *Devin du village*.

> Parlons de chansons, écrit Rousseau le 13 janvier 1768. Serait-il possible que vous songeriez tout de bon à faire un opéra?... Ma foi, monsieur, faisons comme les nourrices qui, quand les enfants grondent, leur chantent et les font danser. Votre seule proposition m'a déjà mis, moi vieux radoteur, parmi ces enfants là; et il s'en faut peu que ma muse chenue ne soit prête à se ranimer aux accents de la vôtre.

Mais, quinze jours après (28 janvier), il n'était déjà plus question de cela :

> Nous ne ferons d'opéra ni l'un ni l'autre; c'est de quoi j'étais d'avance à peu près sûr. J'avoue pourtant que, dans ma situation présente, quelque distraction attachante et agréable me serait nécessaire. J'aurais besoin, sinon de faire de la musique, du moins d'en entendre; et cela me ferait même beaucoup plus de bien... Des spectacles où je pusse être seul dans un coin et pleurer à mon aise, de la musique qui pût ranimer un peu mon cœur affaissé, voilà ce qu'il me faudrait pour effacer toutes mes idées antérieures...

Le séjour de Rousseau à Lyon en 1770 nous offre quelques particularités intéressantes. Il était arrivé dans la ville quelque temps avant Pâques : le vendredi saint, il alla écouter au concert spirituel le *Stabat mater* de Pergolèse. Il y fut vite entouré de tout ce qui, à Lyon, s'occupait de musique. Ses œuvres y étaient connues des amateurs. L'on profita de sa présence pour faire entendre un de ses anciens motets. Déjà quelques années auparavant, le programme du Concert

de Lyon avait inscrit une de ses œuvres, dont, à la vérité, l'identification et l'authenticité seraient à établir : « *La Naissance de Vénus*, cantate chantée par Mlle Farges[1] ».

Parmi les amateurs qui se pressaient autour de lui était un négociant dilettante, Horace Coignet, auteur d'un opéra-comique représenté naguère : *Le Médecin d'amour*. Son babil plut à Jean-Jacques Rousseau, qui l'invita à le venir voir ; ils firent de la musique, dînèrent ensemble, et Rousseau, mis en belle humeur, l'emmena promener, emportant avec lui le manuscrit d'un ouvrage qu'il voulait lui faire connaître. Ils montèrent sur un des coteaux qui dominent la ville et s'assirent au haut, sous les arbres. « Cet endroit ressemble au mont Hélicon », dit Rousseau. Inspirés par ce souvenir des Muses, ils firent la lecture du poème de *Pygmalion*.

Nous avons déjà trouvé ce nom au passage. Rousseau avait écrit le texte en prose de cette œuvre dramatique à Motiers, en 1762 ; il avait songé à la faire représenter à Strasbourg, mais ce projet n'avait pas eu de suite. Il y avait donc huit années que le poème existait, resté inédit.

Le répertoire du théâtre lyrique français pos-

1. Voir les écrits de MM. Léon Vallas et Antoine Sallès, cités à la Bibliographie.

sédait déjà un autre *Pygmalion*, petit opéra de Rameau : un seul acte, qui, représenté peu de temps avant la guerre des Bouffons, avait été le dernier succès musical de son auteur. Dans cette pièce, bien conçue dans l'esprit du XVIIIe siècle, la statue animée ne trouvait pas de meilleure manière de manifester son entrée dans la vie qu'en dansant une sarabande. Le philosophe avait pensé qu'il y avait d'autres moyens scéniques de rendre sensible le miracle d'amour : il préféra faire prononcer à Galathée deux simples mots, exprimant la conscience du « moi » et du « non moi », sans rien dire de plus.

La conception scénique de ce *Pygmalion* était chose vraiment très nouvelle. Hormis l'intervention finale de Galathée, la pièce n'est qu'un monologue, où la pantomime tient une assez grande place à côté de la déclamation parlée. Au début, le sculpteur est dans son atelier, découragé, abattu. Après un moment d'immobilité silencieuse, on le voit se lever, saisir ses outils et donner quelques coups de ciseau sur ses ébauches ; puis il s'arrête et prononce quelques paroles, s'animant progressivement, mais toujours laissant quelque intervalle entre les parties successives de son discours.

Ces moments d'interruption et ces scènes muettes devaient, dans la pensée de Jean-Jacques

Rousseau, être remplis par le commentaire musical de l'orchestre.

Nous disions bien que c'était là une conception nouvelle, et d'une nouveauté vraiment hardie. Sans doute, à l'Opéra, on entendait souvent l'orchestre jouer seul, à la suite des scènes déclamées ou chantées : mais, ce qu'il exécutait là, c'étaient des danses, des marches, ou bien des tempêtes, des bruits de guerre, en un mot des morceaux destinés à représenter ou accompagner l'action extérieure. Mais c'est l'action intérieure, la psychologie des personnages, que voulait essentiellement exprimer Jean-Jacques. Est-il besoin de dire si cette conception a été féconde ? Ne parlons pas seulement du résultat produit par la combinaison du drame parlé et de son commentaire par l'orchestre, à laquelle l'art postérieur a dû des œuvres telles qu'*Egmont*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Manfred*, *L'Arlésienne*. Mais l'on sait de reste quelle place a prise l'orchestre dans le drame musical proprement dit : le fait est qu'il est aujourd'hui devenu le personnage expressif et parlant par excellence. Les maîtres qui, dans leurs œuvres très modernes, l'emploient avec assurance, soit pour exposer par les sons les états d'âme des personnages, soit pour occuper, par des symphonies appropriées, les longs intervalles que les poèmes ménagent

avec complaisance entre les parties dialoguées, ne se doutent peut-être pas, lorsqu'ils écrivent, que c'est Jean-Jacques Rousseau qui leur a le premier montré la voie. C'est cependant la pure vérité.

Rousseau attachait une importance toute particulière à cette création. Il aurait voulu la voir réaliser musicalement par un maître digne de le comprendre. Lui-même ne s'en croyait pas capable : elle lui paraissait au-dessus de ses facultés d'invention. Un de ses derniers confidents, Corancez, a rapporté un mot de lui, doublement intéressant, et d'abord pour le cas qui nous occupe. L'on sait que, par allusion aux bruits calomnieux qui couraient sur lui et tendaient à faire croire qu'il n'était pas l'auteur de sa musique, il avait imaginé, par plaisanterie, l'existence chimérique d'un « petit Faiseur » qui travaillait pour lui dans le mystère et le fournissait d'œuvres qu'il faisait ensuite passer pour siennes. Un jour qu'un ami lui demandait pourquoi ce petit Faiseur n'avait pas mis en musique la scène de *Pygmalion*, il répondit ainsi :

« Vraiment, s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il n'en était pas capable. Mon petit Faiseur ne peut enfler que les pipeaux ; il y faudrait un grand Faiseur. Je ne connais que M. Gluck en état

d'entreprendre cet ouvrage, et je voudrais bien qu'il daignât s'en charger[1]. »

Mais, en 1770, Gluck n'était pas encore apparu sur l'horizon musical de la France, et Jean-Jacques n'avait à sa disposition que de « petits faiseurs ». C'est à l'un d'eux qu'il s'adressa, car le résultat de sa promenade printanière avec Coignet, dans la campagne lyonnaise, fut qu'il lui demanda de composer la musique de *Pygmalion*. L'on pense si l'amateur fut fier de la proposition ! Il écrivit avec empressement une ouverture et des mélodrames, qui ne sont manifestement pas autre chose que la réalisation des minutieuses instructions de Rousseau, et dont la musique ne décèle aucun génie d'invention. Dans sa vanité surexcitée par l'aubaine, Coignet ne manqua pas de faire entendre au public que son rôle était considérable, que Rousseau avait voulu le dépouiller et faire passer pour sienne l'œuvre créée par son propre génie — imputation de tout point contraire à la vérité[2]. Au reste, deux morceaux

1. *Les Consolations des misères de ma vie*, Avis de l'éditeur, p. 4.

2. L'on avait annoncé des représentations de *Pygmalion* en citant pour seul auteur Jean-Jaques Rousseau. Coignet écrivit au *Mercure* pour revendiquer son bien, ce qui était légitime : mais ensuite il a raconté l'incident de la manière suivante : « Je laissai s'écouler deux mois, comptant que Rousseau relèverait cette erreur; ce fut inutilement. Alors j'écrivis au rédacteur que la musique de *Pygmalion* n'était pas de lui... Il n'en fallut pas davantage pour le refroidir à mon égard. » Si J.-J. Rousseau avait été obligé d'écrire à tous les journaux qui donnaient sur lui de fausses nou-

de la partition ont pour auteur l'écrivain lui-même, qui avait voulu que l'œuvre contînt quelque chose de lui, et ce sont les meilleurs : l'un, notamment, celui pendant lequel, avant de parler, Pygmalion frappe à coups répétés sur les marbres, est un excellent modèle de musique représentative d'une action scénique.

Pygmalion fut représenté d'abord dans une société privée, sur un petit théâtre construit dans les appartements du prévôt des marchands, à l'Hôtel de Ville de Lyon, à l'occasion d'une fête offerte à Trudaine, de passage dans la ville, en mai 1770. Après avoir été jouée dans plusieurs salons, la « Scène lyrique » (c'est ainsi que Rousseau l'avait dénommée) entra au répertoire du Théâtre de la même ville, et bientôt fit son tour d'Europe, avec un succès partout renouvelé. La Comédie-Française l'adopta et en donna la première représentation publique à Paris le 30 octobre 1775.

Jean-Jacques Rousseau revint à Paris en 1770 et ne s'en éloigna plus guère pendant les huit ans qui lui restaient à vivre. Il ne publia plus rien,

velles !... Pour le refroidissement, il n'existe que dans l'imagination et la vanité de Coignet : Rousseau, ayant quitté Lyon depuis plusieurs mois n'eut certainement plus aucune occasion de se remettre en relations avec cette connaissance passagère. Et quand il fit imprimer *Pygmalion*, il eut soin de placer en tête de la brochure un avertissement informant le lecteur de la collaboration de Coignet.

ni en musique, ni en littérature. Cependant il ne s'arrêta pas d'écrire. La musique occupa tout particulièrement ces années de sa vieillesse. « Il lui prit, dit Corancez, une fièvre de composition musicale dont les effets se prolongèrent assez longtemps. » Il commença la musique d'un nouvel opéra, sur un poème qu'avait fait pour lui l'écrivain que nous venons de citer, Olivier de Corancez, son compatriote et son parent, futur fondateur du *Journal de Paris*, et qui, ami dévoué de Gluck et de Rousseau, devait être entre ces deux hommes un intermédiaire amical et dévoué. L'opéra mettait encore en scène des bergers, mais antiques : Colin et Colette avaient fait place à Daphnis et Chloé. Le premier acte et une partie du second ont été écrits par Jean-Jacques.

Il eut aussi la singulière idée de composer une musique nouvelle pour six airs du *Devin du village*. Il voulait s'affirmer aussi capable que les autres auteurs d'écrire de la musique bien faite, car il s'impatientait des bruits qui couraient toujours à ce sujet, et dont son imagination maladive lui faisait exagérer la portée.

Enfin il jetait sur le papier des romances dont quelques-unes, touchantes dans leur simplicité sentimentale, ont acquis une longue popularité et charmé plusieurs générations successives.

Les manuscrits étaient posés sur son clavecin, confident intime de ses derniers jours; et ses amis — Girardin, Corancez, Deleyre, le chanteur Caillot, d'autres encore — en ont attesté l'authenticité lorsqu'ils les ont déposés à la Bibliothèque royale, après en avoir édité les parties principales.

Il continuait à copier activement de la musique : c'était encore pour lui, dans l'égarement de ses dernières années, une préoccupation de passer pour un copiste sérieux. Plusieurs de ses écrits, publiés ou inédits, établissent des comptes minutieux de ses travaux en ce genre [1], et les bibliothèques et collections musicales conservent maintes copies de musique italienne, française ou latine, dans lesquelles on reconnaît la main de Jean-Jacques Rousseau.

Au reste, malgré l'envie, *le Devin du village* continuait sa carrière, et la nouvelle génération (car, au point où nous en sommes parvenus un quart de siècle nous sépare de l'époque de sa composition) le goûtait plus encore que la précédente. Il y eut, en 1776, une reprise qui fut mémorable et contribua grandement à en prolonger le succès. Une nouvelle ère musicale avait commencé : Gluck avait paru, conquérant

1. Voir l'Appendice : XI, *Rousseau copiste de musique*.

et triomphal, et il n'y avait plus grand monde qui songeât encore à Rameau : mais *le Devin* se jouait toujours, et il continua à se jouer, autant qu'*Alceste* et qu'*Orphée*, jusqu'à ce qu'un goût nouveau renouvelât le répertoire.

Écoutons ce que va nous dire un écrivain qui ne fut pas toujours si bienveillant : le sentencieux La Harpe. Rendant compte de cette reprise, où *le Devin du village* fut donné à la suite d'*Orphée*, il s'exprime ainsi :

Le succès en a été prodigieux. Dès qu'on a entendu les premières notes de l'ouverture, la salle a retenti d'acclamations ; on battait des pieds et des mains, et cette ivresse a duré pendant toute la pièce... Cet effet si vif ne doit pas être attribué seulement au plaisir qu'ont paru ressentir les spectateurs de se voir soulagés par un ouvrage agréable et riant de la tristesse qui règne dans *Orphée*... Il faut en mettre la plus grande partie sur le compte de l'ouvrage même, qu'on peut regarder comme un modèle de pastorale champêtre, qui a de plus un charme particulier : l'accord de la musique avec les paroles, accord qui est tel qu'il semble que les idées et les modulations aient été conçues en même temps [1].

C'est que cette musique, dont la forme pouvait paraître insuffisamment moderne au temps

1. *Correspondance littéraire* [de La Harpe], t. II, p. 59. Rapprocher de ce témoignage ce que dit l'auteur lui-même, en parfaite concordance avec le compte rendu du critique : « Vous avez vu les transports d'admiration excités par la dernière reprise ; l'enthousiasme du public poussé jusqu'au délire, etc. » *Rousseau juge de Jean-Jacques*, Premier dialogue.

même où elle a paru, était, par contre, d'un sentiment si nouveau et, pour tout dire, si en avance sur son temps, que ce ne fut que la seconde génération qui sut en pénétrer l'intimité. Placée à son désavantage en regard de celle de Rameau, dont elle n'avait que les défauts, elle prit au contraire toute sa valeur en la compagnie de celle de Gluck, à laquelle elle s'apparente de bien plus près. L'auteur d'*Orphée* ne s'y était pas trompé. Dès avant son arrivée à Paris il tint à honneur de se mettre sous le patronage de Jean-Jacques Rousseau[1], et voici en quels termes il exposa ses principes dans la dédicace de son œuvre :

L'accent de la nature est la langue universelle : M. Rousseau l'a employé avec le plus grand succès dans le genre simple. Son *Devin du village* est un modèle qu'aucun auteur n'a encore imité.

Ainsi, le dessein bien défini de Gluck, lorsqu'il vint donner ses cinq chefs-d'œuvre à la France, fut de suivre « dans le genre noble » ou « dans le genre tragique » le modèle que *le Devin du village* avait pour la première fois offert « dans le genre simple ». Et l'entente fut immédiate entre les deux génies. Rousseau (sauf dans ses accès d'humeur noire, malheureuse-

1. Voy. la lettre de Gluck au *Mercure de France*, 1773.

ment trop fréquents dans cette période de sa vie) ne s'inquiéta pas si, en venant enrichir comme il fit le répertoire de l'opéra français, Gluck donnait le dernier coup à son ancien paradoxe sur la musique française ; mais, du premier jour, il se sentit conquis, alla pleurer à *Orphée* et écrivit sur cette œuvre, ainsi que sur *Alceste*, des pages d'une critique aussi pénétrante qu'admirative [1].

Jean-Jacques Rousseau put donc mourir réconcilié avec la musique ; et, de fait, ce fut à elle, en même temps qu'à la nature, qu'il a dû ses dernières joies. Lorsqu'il accepta l'hospitalité que lui offrait le marquis de Girardin dans son domaine d'Ermenonville, il savait trouver refuge dans une maison amie, non seulement de sa personne, mais de ses idées et de son art. Il semble que ses premières relations avec son hôte aient eu pour point de départ ses travaux de copiste, et qu'il connut d'abord René de Girardin comme client. La collection de musique écrite de la main de Jean-Jacques Rousseau et conservée, aujourd'hui encore dans la famille de Girardin est assurément la plus importante qu'il y ait en ce genre : elle contient une part précieuse d'inédit. Le marquis avait des musiciens

[1] Voir l'Appendice : XII, *Relations de J.-J. Rousseau avec Gluck et avec Grétry*.

à son service, et presque tous les membres de sa famille jouaient de quelque instrument ou chantaient.

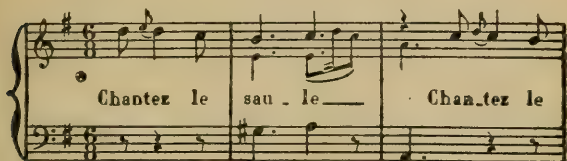
Ainsi, l'auteur du *Devin du village* finit sa vie parmi la musique et les fleurs. Il avait entrepris, dit un témoin de ses derniers jours[1], de faire l'herbier des environs d'Ermenonville, et s'était attaché à un des enfants de Girardin, à qui il avait inspiré du goût pour la connaissance des plantes. Dans les cahiers de musique dont nous avons parlé, parfois, en tournant la page d'une partie d'instrument d'orchestre, l'on trouve, entre deux feuillets, un brin d'herbe, une fleur séchée ; et c'est avec une émotion assez particulière que l'on se dit que la fleur, fraîche et vivace jadis, a été posée entre les portées par les doigts de Jean-Jacques Rousseau.

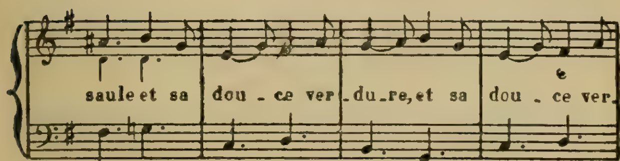
Lui-même avait sorti des cartons ses compositions et les faisait exécuter dans les réunions de famille. Il songeait à se remettre au travail et projetait d'achever quelques ouvrages, comme la *Suite d'Émile* et l'opéra *Daphnis et Chloé*.

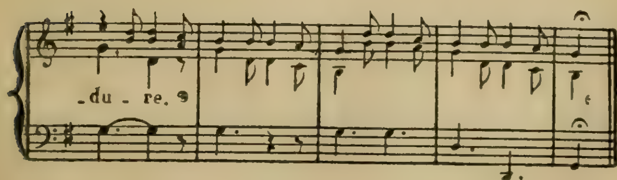
Un des morceaux des *Consolations des misères de ma vie* est une *Romance du Saule*, sur des paroles que Deleyre avait écrites pour lui d'après

1. *Relation des derniers jours de J.J. Rousseau*, par Le Bègue de Presle, 1778, cité dans l'Appendice aux *Confessions* par Petiain.

la chanson de Desdémone. L'auteur d'un *Voyage à Ermenonville* a dit que cette musique date de ce dernier séjour, qu'elle est le « chant du cygne » de Jean-Jacques. L'accent en est tout particulièrement expressif. L'harmonie, toujours simple, y a je ne sais quoi de mystérieux et d'affiné qu'on ne trouve pas souvent dans les compositions de notre auteur. Voici, tel qu'il l'a compris, le refrain de la chanson shakespearienne :







Ce fut donc peu après qu'il eut noté ces accords, à la fin desquels le sens musical reste suspendu et comme en contemplation, que Jean-Jacques Rousseau termina sa vie, le 2 juillet 1778.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU MUSICIEN

Ainsi, la musique a été pour Jean-Jacques une compagne fidèle, qui l'a suivi depuis le berceau jusqu'à la mort. Il a cherché en elle sa « consolation »; il y a trouvé le plus grand charme de sa vie, et celui par lequel il fut le moins déçu. Parfois la passion qu'il eut pour elle fut près de le détourner de son but ou de le lui faire dépasser : mais, le calme revenu, il se retrouva toujours sur la voie qu'il devait suivre. Malgré l'ardeur des polémiques, il ne se mentit pas à lui-même ; il ne se fit pas l'esclave d'un dogme, même formulé par lui. Élevé dans le goût de la musique française et en ayant d'abord apprécié très sincèrement les qualités, il rendit les armes, malgré ses préventions, à la musique italienne aussitôt après qu'il eut appris vraiment à la connaître; puis, entraîné par cette préférence nouvelle au point de lui sacrifier trop

exclusivement la première, il ne chercha pas à résister à Gluck quand celui-ci vint à son tour vivifier la tradition française et montrer que le génie de notre langue n'est pas, comme lui-même l'avait proclamé trop haut, incompatible avec la pratique de la musique : ainsi préféra-t-il s'abandonner à l'ascendant d'un génie conquérant que s'obstiner dans une ancienne erreur ; il aima mieux se démentir que se priver de la joie d'admirer de nouveaux chefs-d'œuvre.

Sa sensibilité musicale était égale à celle qu'il éprouvait pour toutes les autres causes dignes de l'intéresser : c'est tout dire. Un beau chant, un accent expressif, une sonorité particulière lui allaient à l'âme. Il s'est jugé avec beaucoup d'exactitude et de lucidité en ces termes : « Je n'ai vu nul homme aussi passionné pour la musique, mais seulement pour celle qui parle à son cœur ; c'est pourquoi il aima mieux en faire qu'en entendre[1]. » En effet : un Jean-Jacques Rousseau ne pouvait pas rester passif ; son ardeur musicale ne devait pas se satisfaire par le rôle de simple dilettante ; il lui fallait prendre une part active à l'exercice d'un art auquel il devait tant d'émotions bienfaisantes.

« Le son de sa voix était d'une douceur ravis-

1. *Rousseau juge de Jean-Jacques*, second dialogue.

sante et son chant avait beaucoup d'expression », dit un contemporain [1]. Nous l'avons vu, dans sa première jeunesse, s'initier aux premiers principes par le chant, déchiffrant seul des airs de cantales, unissant sa voix à celles de Mme de Warens ou de la caméristе Merceret en des duos profanes ou sacrés, exécutant, pour se faire valoir, des airs de basse-taille d'opéras français à Besançon, et, à Chambéry, montrant à chanter (sans nul doute en donnant l'exemple) aux demoiselles de la noblesse et de la bourgeoisie savoyarde [2].

Dans l'avant-dernière année de sa vie, il écrit encore, parlant de lui-même : « Il chante avec une voix faible et cassée, mais encore animée et douce; il l'accompagne, non sans peine, avec des doigts tremblants... [3] »

Le clavecin fut pour lui un ami de toute la vie. Nous avons vu Rousseau tour à tour assis devant les claviers de Mme de Warens, de Mme de Broglie, de Mme d'Épinay, de Grimm, d'Horace Coignet, de René de Girardin, de bien d'autres; et les derniers témoins de sa vie ont pris soin de spécifier que c'était sur son propre instru-

1. Mercier, *De J.-J. Rousseau*, dans l'Appendice aux *Confessions* de Petitain.

2. Voir ci-dessus, pp. 24, 30, 48, 50, etc.

3. *Rousseau juge de Jean-Jacques*, loc. cit.

ment qu'ils voyaient répandus les feuillets de papier réglé sur lesquels il avait noté ses inspirations diverses.

A une certaine époque, vers le moment de son retour en France après l'exil, ce devint une préoccupation pour lui d'être pourvu d'un instrument. Plusieurs de ses lettres de 1768 et 1769 en témoignent :

« Mme de Lessert, écrit-il d'un de ses refuges momentanés, a eu la bonté de me pourvoir d'une bonne épinette pour cet hiver. Cet instrument me fait plaisir encore et me donne quelques momens d'amusement[1]... »

Parfois il en plaisante. Répondant à l'offre obligeante d'un ami qui voulait le distraire dans sa vie errante en lui envoyant un instrument, il dit : « Mais avant d'avoir une épinette, il faudrait premièrement un lieu pour la placer. Comment faire pour la transporter de gîte en gîte et de cabaret en cabaret ? Il faudrait donc y attacher des courroies, afin que je pusse la porter sur mon dos, comme les Savoyardes portent leurs vielles[2]. »

Mais, un autre jour, il ne recule pas devant la pensée d'un matériel instrumental, de quoi composer tout un concert de chambre : on le

1. Lettre de Monquin, du 30 novembre 1769, à Laliaud.

2. Lettre de Bourgoin, 19 décembre 1768, au même.

voit écrire à Mme Boy de la Tour, à Lyon, pour la prier de lui procurer « soit un clavecin en location pour six mois, soit un violoncelle, soit un cistre, soit, comme pis aller, une flûte à bec[1] ».

C'est qu'en effet il jouait un peu de tout cela. Des Charmettes, en 1739, nous l'avons vu exprimer le regret de n'avoir pas à sa disposition à la campagne un violoncelle pour exécuter la basse d'une cantate. Antérieurement encore, à Annecy, il se montrait à nous sur la tribune de la cathédrale, au milieu des enfants de chœur, tenant gravement la flûte à bec sur laquelle il exécutait une partie récitante écrite tout exprès pour mettre en relief son talent naissant. Il a toujours manifesté une préférence particulière pour la flûte, instrument doux. Sur la partition d'un de ses motets, il proteste avec son impatience accoutumée contre la pratique des orchestres de ce temps qui employaient indifféremment hautbois ou flûtes : « Je voudrais bien, écrit-il, qu'on eût la bonté de ne pas mettre là des hautbois malgré moi quand ce sont des fluttes que j'y veux[2]. » Une annonce de libraire, relative

1. Lettre du 19 septembre 1769, citée par L. Vallas, *La Musique à Lyon au XVIIIe siècle*, p. 12.

2. *Ecce sedes hic tonantis*, motet autographe. Malgré cette déclaration bien explicite, on lit sur la partition manuscrite, sur les parties de flûtes, au crayon rouge, d'une main qui n'est pas celle de Rousseau, ce simple mot : « Hautbois ». Jamais les auteurs ne sont obéis !

aux occupations de ses dernières années, fait mention d'une transcription du *Printemps*, de Vivaldi, écrite par lui pour la flûte pour satisfaire un amateur[1].

Par contre il n'aimait pas le hautbois, qu'il accusait de manquer de justesse[2].

Malgré ses préférences pour le chant, il se laissait donc toucher par les sons des instruments. Il a beaucoup écrit pour la clarinette, dont l'usage était tout nouveau en France en son temps[3]. La technique n'était d'ailleurs jamais ce qui le préoccupait : un de ses manuscrits, donnant la musique d'« Airs à 2 clarinettes », porte une note dans laquelle l'auteur déclare ignorer l'étendue exacte des instruments ; mais il en

1. *Almanach musical* pour 1779. Voici le texte de l'annonce : « *Le Printemps* de Vivaldi, arrangé pour une flûte sans accompagnement par M. J.-J. Rousseau, en 1775 ; *au Bureau du Journal de musique*, 1 l. 16 s. — Ce morceau d'un chant agréable, regardé comme le chef-d'œuvre de Vivaldi, est bien plus précieux encore par la complaisance que M. Rousseau a eue pour un amateur de le transposer pour la flûte. »

2. Dans la *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique*, imaginant un complot de l'orchestre pour jour faux aux représentations italiennes, Rousseau fait dire aux meneurs du charivari : « A l'égard des hautbois, il n'y a rien à leur dire, et d'eux-mêmes ils iront à souhait. »

3. Le recueil des « Manuscrits originaux de la musique de Jean Jacques Rousseau » conservé à la Bibliothèque nationale contien une suite d' « Airs à deux clarinettes composés pour M. le marquis de Beffroi », dont un autre exemplaire, également autographe, fait aujourd'hui partie des collections de la Bibliothèque de la Ville de Genève. Parmi les autographes musicaux appartenant à M. de Girardin se trouvent en outre plusieurs transcriptions d'œuvres connues pour des clarinettes.

connaissait bien le son, et cela lui paraissait suffire. L'ouverture de son opéra inachevé *Daphnis et Chloé* contient un morceau où les hautbois, clarinettes et bassons dialoguent en un concert pastoral de la sonorité duquel je ne pense pas que l'on puisse trouver un exemple équivalent à la même époque.

Il aimait à donner des exemples de nouvelles agrégations sonores, lorsqu'une raison quelconque s'en présentait à sa pensée. Passait-il sur le Pont-Neuf et entendait-il le carillon de la Samaritaine jouer des airs qui n'étaient pas faits pour lui ? Vite il se mettait en devoir d'écrire un « air nouveau pour le carillon de la Samaritaine » ! « Si l'on faisait des airs pour des Guimbardes, ajoute-t-il, il faudrait leur donner un caractère convenable à la guimbarde [1]. » Il remarque dans son *Dictionnaire de musique* [2] que « dans tout le royaume de France il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste et la nation la plus guerrière de l'Europe a les instruments militaires les plus discordants. » Aussi veut-il montrer aux Français comment il faut faire, et, pour cela, il compose à leur

1. Cet « Air de cloches » et la note qui l'accompagne figure dans les *Consolations des misères de ma vie* et a été reproduit dans le volume consacré à la musique dans les éditions d'œuvres complètes de J.-J. Rousseau.

2. Article *Fanfare*.

intention une suite d'*Airs pour être joués par la troupe marchant*, où d'abord il fait entendre un seul fifre avec le corps des tambours, ensuite un orchestre de hautbois, clarinettes, cors et bassons avec un seul tambour : dans cette seconde partie, spécifie-t-il, « point de petites flûtes, parce qu'elles ne sont jamais justes »; mais il demande que les tambours, dans la première partie, soient accordés sur la tonique *sol* et le tambour unique de la seconde sur la dominante *ré*[1]. Il était donc sensible au son au point de réclamer pour lui des applications parfois chimériques.

Cette espèce de sensibilité musicale suffit-elle à faire un artiste, surtout un créateur ? D'ordinaire, non. Mais Jean-Jacques Rousseau, n'est pas un homme ordinaire. Voici deux faits positifs desquels il ressort qu'il ne saurait être confondu sans injustice avec un simple amateur : il a écrit une œuvre restée — preuve de vitalité assez rare, — au répertoire pendant trois quarts de siècle, et aujourd'hui encore, deux cents ans après sa naissance, il se trouve dans tous les pays cultivés, en France, en Allemagne, en

1. Les pages « sur la musique militaire » et les « airs pour être joués par la troupe marchant » sont, comme l' « Air de cloches » reproduits dans les éditions complètes de J.-J. Rousseau : la musique en est notée de sa main dans son manuscrit de la Bibliothèque nationale.

Suisse, en Russie, etc. des hommes attentifs à étudier les manifestations de sa nature musicale et n'hésitant pas à l'analyser avec les mêmes méthodes que pour les maîtres les plus avérés. Cela n'est certes pas le fait d'un homme, même supérieur, qui n'aurait vu dans un art qu'un objet momentané de délassement et de plaisir.

En fait, Jean-Jacques Rousseau représente, en musique, l'idée qui domine essentiellement l'ensemble de sa conception générale : il est l'homme de la nature.

Rameau, avant d'être son ennemi, et longtemps avant de le connaître, avait écrit une ingénieuse définition du musicien selon la nature : il est fort à propos de la rappeler ici. Répondant aux objections de ceux qui lui reprochaient d'être un musicien savant, il plaidait sa cause en montrant ce qu'était celui qu'on voulait lui opposer : l'homme « qui se pique moins de science que de goût ».

« Celui, disait-il, dont le goût n'est formé que par des comparaisons à la portée des sensations, ne peut tout au plus exceller que dans certains genres, je veux dire dans des genres relatifs à son tempérament. Est-il naturellement tendre ? Il exprime la tendresse. Son caractère est-il vif, enjoué, badin, etc. ? Sa musique pour lors y répond. Mais sortez-le de ces caractères qui lui

sont naturels, vous ne le reconnaîtrez plus. D'ailleurs, comme il tire tout de son imagination, sans aucun secours de l'art par ses rapports avec ses expressions, il s'use à la fin. Dans son premier feu, il était tout brillant; mais ce feu se consume à mesure qu'il veut le rallumer, et l'on ne trouve plus chez lui, que des redites ou des platitudes[1]. »

Voilà, en quelques lignes, notre Rousseau parfaitement expliqué, de même que Rameau se représente à son tour lorsqu'il oppose l'homme qui « étudie la nature avant de la peindre, et, par sa science, sait faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires. » Et, avec ces mots, les voici face à face : l'auteur d'*Hippolyte et Aricie* et celui du *Devin du village*, chacun représentant un principe contradictoire, d'ailleurs, tous deux hommes de leur temps, se réclamant avec raison, l'un et l'autre, de la nature. C'est à la nature en effet que Rameau avait arraché ses secrets, — la nature physique, qu'il avait prise, lui premier, pour base de toute harmonie. Et c'est à la nature aussi que Rousseau avait demandé ses accents, — la nature humaine, dont il tentait

1. Lettre de Rameau à Houdard de la Motte, du 25 octobre 1772.

d'exprimer les émotions, sans se soucier de rien autre.

Rameau est ainsi l'incarnation de la musique selon la science, Rousseau, selon l'instinct. Ce n'est donc pas sans raison qu'ils se sont rencontrés : il était nécessaire même qu'ils se rencontrassent. Leur querelle, à la regarder de haut, sort du domaine étroit où nous avions pu la croire localisée, pour s'élever à la hauteur de deux principes.

Les deux antagonistes étaient d'ailleurs très dignes l'un de l'autre, quoi qu'en pensent ceux qui, inclinés devant l'autorité, sont trop facilement disposés à écraser Jean-Jacques Rousseau musicien sous le poids du génie de Rameau. Personne ne songe, cela est évident, à mettre en balance leurs qualités musicales. Mais si, dans le domaine de l'art des sons Rameau, est immensément supérieur, Jean-Jacques reprend toute sa suprématie dans celui de la pensée. Or le spectacle de leur rivalité permet d'apercevoir ceci : que, si importante que soit la part de la technique dans la création de l'œuvre d'art, la justesse et la hauteur des idées n'est pas un facteur moins considérable, et que cette qualité peut suppléer aux insuffisances du métier. Et voyez le résultat : quand Rameau mourut, la plupart de ses opéras étaient déjà oubliés;

Devin du village au contraire ne quitta pas le répertoire de soixante-quinze ans ; et si, aujourd'hui même, au XXe siècle, alors qu'une partie du public est redevenue attentive à l'art du passé, l'aimable pastorale nous était rendue avec les mêmes soins qui ont présidé naguère à la remise à la scène d'*Hippolyte et Aricie*, je ne sais trop laquelle des deux œuvres soutiendrait le mieux l'épreuve à son avantage.

Ainsi donc, sur le terrain musical même, voilà que Jean-Jacques Rousseau est près d'avoir raison contre Rameau !

Il faut avouer cependant que, dans la disposition actuelle des esprits, l'épreuve ne serait pas sans danger pour Jean-Jacques. En effet, ce public, que nous disions s'intéresser aux manifestations rétrospectives de la musique, attache une grande importance aux formes : si c'est à ce point de vue qu'il veut se placer, il est certain que l'œuvre de Rousseau courra grand risque d'être traitée avec dédain.

Mais laissons de côté cette question d'effet immédiat et ne considérons que l'évolution de l'art. Est-il donc nécessaire de prendre pour norme, dans l'étude du passé, des tendances qui n'ont prévalu qu'à une époque très récente ? Nous ne savons si la transformation du goût qui s'est prononcée depuis quelque vingt ans a le

caractère du définitif ; en fût-il ainsi, l'historien aurait encore le devoir de s'en abstraire. Parmi ceux qui lisent ce livre, il en est sans doute qui ont déjà parcouru un assez long espace de vie pour se souvenir de querelles musicales qui ne sont pas fort anciennes : ils se remémoreront qu'en leur jeunesse les discussions s'élevaient au nom de la mélodie opposée à l'harmonie. « Pas de mélodie », telle était la condamnation sommaire des œuvres nouvelles. C'est en souvenir de ces disputes que M. Saint Saëns a intitulé un de ses premiers livres : *Harmonie et mélodie* ; et déjà Schumann s'était écrié : « La mélodie ! Voilà le cri de guerre des amateurs ! » Nous avons changé tout cela, et les mêmes sévérités sont réservées aujourd'hui à des œuvres qui se réclament du style mélodique. Et c'est pourquoi nous craignons un peu pour Jean-Jacques Rousseau, car c'est par la mélodie seule et exclusive que vaut sa musique.

En vérité, si l'on tenait compte de telles préoccupations, il faudrait effacer de l'histoire trois siècles de musique : depuis le commencement du XVII[e], où les Florentins firent triompher la monodie sur la polyphonie des âges antérieurs, jusqu'à la fin du XIX[e], où a commencé un art nouveau. Et c'est surtout au milieu de cette période, c'est-à-dire en ce XVIII[e] siècle qui présentement

nous occupe, que le règne de la mélodie a été absolu. Ne parlons pas de Bach : nous avons déjà dit qu'il ne représente aucunement son temps ; il est un sublime isolé. Quel rapport pouvait il y avoir entre les brillants représentants français d'un esprit très moderne et l'obscur Cantor allemand, dernier survivant d'une tradition abolie partout ailleurs qu'autour de lui ? Ses fils mêmes l'ont renié, pratiquant un art mieux au goût du jour : pourquoi donc Jean-Jacques Rousseau aurait-il été tenu de le connaître ? Il faut qu'on s'en rende bien compte : Bach, initiateur de toute la polyphonie moderne, est, au regard de son temps, un homme du passé. La musique qu'il écrivait était de celles que, non seulement Rousseau, mais tout le monde en France et en Italie — sans compter les neuf dixièmes de l'Allemagne — traitait de « barbare » et de « gothique ». Aussi bien, il est un mot qu'il faut rayer du vocabulaire de cette étude : polyphonie. La notion de polyphonie est absolument étrangère aux milieux qui représentent l'esprit musical du XVIIIe siècle. Les maîtres de ce temps qui méritent le plus d'être qualifiés musiciens savants ne sont pas polyphonistes. Celui dont le nom vient le premier à la pensée, Rameau, ne fait même pas exception : il est harmoniste, il est « l'Harmonie ». Mais il n'est pas « le Con-

trepoint », car le contrepoint, c'est Bach, — et il va mourir, il est déjà mort ! Cela dit pour justifier Rousseau d'avoir ignoré une forme d'art qu'il n'était pas seul à méconnaître et sur laquelle tous ses contemporains partageaient son avis.

Quant à lui, c'est à l'extrémité opposée qu'il se place : il est « la Mélodie » et ne veut pas être autre chose. Pourquoi non ? La mélodie n'a-t-elle pas, elle aussi, ses droits ? N'avait-elle pas existé, seule et sans partage, jusqu'aux temps, relativement modernes (quelques siècles tout au plus, et qu'est-ce que cela en regard de l'existence antérieure de l'humanité ?) où la nécessité des sons simultanés était venue s'imposer à l'homme cultivé ?

Les chants primitifs, les mélodies populaires, n'ont-ils pas été conçus en dehors de toute préoccupation d'harmonie ? Or, il nous apparaît que la musique de Jean-Jacques Rousseau est la plus proche de la mélodie populaire que nous puissions donner en exemple. L'homme de la nature est revenu aux pratiques des anciens âges : il l'a fait d'abord par goût et par instinct, puis ensuite, par raison. Par là il a pris position, lui aussi, et il ne faudrait pas en dire beaucoup davantage pour que nous nous croyions autorisés à le prendre à son tour pour chef d'école : l'École qui n'a pas d'école !

Elle existe, elle a toujours existé cette école d'artistes purement intuitifs, qui veulent tout devoir à leurs seules facultés imaginatives et rien, ou le moins possible, à l'artifice. En musique, il ne semble pas qu'elle ait trouvé un représentant d'aussi vaste envergure que Jean-Jacques Rousseau.

Nous l'avons vu à l'œuvre et savons comment il s'est préparé à l'exercice de l'art. Personne autant que lui n'a mérité la qualification d'autodidacte. Il n'a jamais eu de maître, et c'est par des lectures solitaires qu'il a acquis la totalité des connaissances théoriques et techniques qui lui ont suffi.

Mais, au fait, n'est-ce pas par les mêmes moyens qu'il a fait son éducation générale ? C'est par des lectures et des méditations analogues que, dans sa retraite des Charmettes consacrée au travail intellectuel et à la formation de sa pensée, il s'est préparé à devenir l'écrivain et le philosophe ; et, parallèlement et par des moyens semblables, c'est là aussi qu'il a acquis les notions nécessaires à la pratique de la musique. Qu'il ait été certainement plus loin dans la première voie, personne ne songe à le contester ; mais le départ fut le même sur les deux ; et de même que, dans les écrits littéraires, on peut suivre un progrès continu qui ira jusqu'à faire écrire

à la fin les plus éloquentes et les plus émouvantes pages des *Confessions*, de même on constate une progression analogue dans l'œuvre musicale, trop tôt interrompue. Rappelons-nous qu'au moment où il fit le *Devin du village*, il n'avait encore, en littérature, écrit que son premier Discours, lequel n'apparaît dans son œuvre que comme une promesse, et, s'il fût resté unique, n'aurait pas suffi à sa gloire : ce fut donc par l'effet d'une pratique incessamment renouvelée qu'il acquit les qualités littéraires que nous font admirer *La Nouvelle Héloïse*, *Émile*, *les Rêveries d'un promeneur solitaire*, etc. Nul doute que si, au lieu d'écrire ces livres, il eût composé d'autres opéras, il eût réalisé le même progrès en musique, — et peut-être n'aurions-nous pas eu besoin d'attendre Gluck pour voir réaliser la réforme à la préparation de laquelle ses idées ont puissamment contribué. En tout cas, ce n'est pas le génie qui lui eût manqué.

Suivons-le dans l'élaboration successive des quelques œuvres musicales qu'il nous a laissées.

Nous ne connaissons rien de son premier essai de composition, cette symphonie écrite à Lausanne alors qu'âgé de dix-huit ans il ne savait pas même encore lire la musique. Il n'y a évidemment pas lieu d'en regretter la perte, et il nous suffit d'être informés de cette tentative

prématurée pour en tirer les conséquences utiles. Il ressort de l'aventure que, dès cette époque de sa vie, Rousseau était tourmenté par le désir d'écrire de la musique et il n'est pas douteux que sa tête fût alors pleine d'inspirations confuses. Mais pouvait-il croire qu'il fallût tant de peine pour les débrouiller et que la musique, si plaisante à entendre qu'elle paraissait comme le jaillissement d'une source naturelle, fût si difficile à saisir au passage et à fixer par la notation ? Ce fut la première leçon que lui donna l'expérience, et il sut en profiter.

Pourtant, il fut longtemps encore à conserver ses premières illusions. Capable de beaux rêves, il resta d'abord sans activité pour les faire passer dans la réalité. Il nous a fait des confidences sur la façon dont il concevait le travail de rédaction musicale. Il avait, au cours d'une maladie, entrepris la composition des *Muses galantes*, et voici de quelle manière l'inspiration se présenta à lui :

Les idées de musique et d'opéra me revinrent, et, dans les transports de ma fièvre, je composai des chants, des duos, des chœurs. Je suis certain d'avoir fait deux ou trois morceaux *di prima intenzione*, dignes peut-être de l'admiration des maîtres s'ils avaient pu les entendre exécuter. Oh ! si l'on pouvait tenir registre des rêves d'un fièvreux, quelles grandes et sublimes choses on verrait sortir quelquefois de son délire !

Et, après la guérison :

Je me livrai avec une ardeur qui, pour la première fois, me fit goûter les délices de la verve dans la composition. Un soir, me sentant tourmenté, maîtrisé par mes idées, je cours m'enfermer chez moi, je me mets au lit, après avoir bien fermé mes rideaux pour empêcher le jour d'y pénétrer ; et là, me livrant à tout l'œstre poétique et musical, je composai rapidement en sept ou huit heures la meilleure partie de mon acte... Il ne resta le matin dans ma tête qu'une bien faible partie de ce que j'avais fait ; mais ce peu, presque effacé par la lassitude et le sommeil, ne laissait pas de marquer encore l'énergie des morceaux dont il offrait les débris[1].

Il est certain que cette méthode de travail ne ressemble guère à celle des compositeurs qui ne peuvent trouver leurs agrégations sonores que la plume à la main ou les doigts sur le clavier ! De telles rêveries peuvent être utiles à la conception de l'œuvre ; mais qu'il est malaisé de les retenir et de les fixer ! S'il est vrai que de « sublimes choses » peuvent être entrevues dans le délire de la fièvre, la difficulté commence lorsqu'il s'agit, suivant l'expression de Rousseau, d'en « tenir registre ». L'évocation du rêve est le plus difficile problème qui s'offre à la technique de l'artiste. C'est ce que fait comprendre le Hans Sachs de Wagner dans sa belle leçon au jeune

1. *Confessions*, livre VII.

chevalier-chanteur, qui vient lui conter son rêve de la nuit :

Dans le beau temps de la jeunesse, quand le cœur se dilate largement sous la puissante impulsion du premier amour, il en est beaucoup qui savent trouver un beau chant : c'est le printemps qui chante en eux. Viennent l'été, l'automne et l'hiver, il en est encore quelques-uns qui savent trouver un beau chant : ce sont ceux qu'on appelle Maîtres.

— Mais, objecte Walther, celui qui est déjà loin du printemps, comment peut-il s'en créer une image ?

— Il la rafraîchit autant qu'il est en son pouvoir. Beaucoup, grâce à l'art, peuvent retrouver des pensées enfuies... Pensez au beau songe du matin. Rêve et poésie sont unis ; ils se prêtent mutuellement appui.

Rousseau s'arrêta au premier terme de ce développement : la musique telle qu'il la pratiqua ne fut jamais pour lui que « le songe du matin ».

Les partitions des premiers opéras auxquels il s'essaya, *Iphis* et *la Découverte du nouveau monde*, sont perdues : nous ne pouvons avoir une idée de ce que l'auteur a voulu faire que par leurs poèmes. Ceux-ci sont très exactement construits dans la forme et l'esprit de l'opéra français postérieur à Lulli; il y a tout lieu de croire que leur musique n'eût été qu'une imitation des œuvres au répertoire avant Rameau.

Nous sommes dans la même ignorance pour *les Muses galantes*, au moins sous leur première

forme, avec le prologue et les trois entrées du *Tasse*, d'*Ovide* et d'*Anacréon*. Mais nous avons raconté en son temps comment Rousseau fut amené à remplacer *le Tasse* par *Hésiode* : à la faveur de ce remaniement, une des parties musicales de l'œuvre a été sauvée et est venue jusqu'à nous ; c'est cet acte d'*Hésiode*, duquel, d'ailleurs, l'existence était restée ignorée jusqu'à ce jour[1].

De l'aveu de l'auteur, cette partie de l'œuvre, écrite postérieurement aux autres et sous l'influence salutaire de querelles qui, pour désagréables qu'elles fussent, n'en constituèrent pas moins une bonne leçon, était supérieure au reste. « Il y avait dans ce nouvel acte, disent les *Confessions*, une élévation moins gigantesque et plus soutenue que celle du *Tasse*; la musique en était aussi noble et beaucoup mieux faite ; et si les deux autres actes avaient valu celui-là, la pièce entière eût avantageusement soutenu la représentation. » Examinons donc ce fragment avec une attention que justifieront doublement cette opinion favorable et le caractère inédit de l'étude.

Venant à la suite du prologue, l'entrée d'*Hésiode* ne comporte point d'ouverture : nous de-

1. Voir Appendice III, *Sur les Muses galantes*.

vrons donc nous résigner à ne jamais connaître cette ouverture des *Muses galantes* que Rousseau avait écrite dans la manière italienne, et qui lui avait valu l'injuste reproche de plagiat. L'acte commence donc par un simple et court prélude en mouvement animé, où les violons saccadent un dessin formé de notes rapides et d'allure scolastique : ici il apparaît que Jean-Jacques a subi l'ascendant de son terrible antagoniste et, pour commencer, pris modèle sur son style. Les deux premières scènes sont des récitatifs traités dans la manière simple et monotone des successeurs de Lulli. Le sommeil d'Hésiode est accompagné par « une symphonie douce » dont le dessin est modelé sur celui du sommeil de Renaud, dans *Armide*, si fréquemment imité depuis Lulli — et par Lulli lui-même ; des flûtes obligées se mêlent aux violons, tandis que les basses font silence : sonorité aiguë dont l'intention poétique se perçoit facilement.

L'absence d'une partie de chant (Un Songe) nous empêche de connaître la scène suivante dans son intégralité. Mais le monologue de la Muse accordant à Hésiode endormi le génie des vers est complet, et il est intéressant. Il commence par un simple récitatif accompagné par la basse ; puis l'orchestre entre en jeu. On l'entend frémir sous les vers :

Qu'un nouveau feu t'anime :
Des transports d'Apollon ressens l'effet sublime, etc.

Un tremolo mystérieux des premiers violons se fait entendre en un mouvement ascendant, avec lequel se combine un autre dessin des seconds, en doubles croches, et, sur cette trame, la voix récite. Plus loin, lorsque Hésiode, ayant saisi la lyre déposée à son intention par la Muse, promène ses doigts sur les cordes harmonieuses, tous les violons exécutent à l'unisson un grand arpège qui s'unit au chant du poète en formant un accompagnement obligé très significatif. Tout cela est d'intentions excellentes, d'un fort bon style et d'une tenue parfaitement honorable. Il est visible qu'en l'écrivant l'auteur s'est appliqué de son mieux.

Après cela commencent les danses : ici, le style familier du XVIIIe siècle s'imposait nécessairement. C'est celui de Rameau ; c'est aussi celui de ses prédécesseurs, car, si abondante qu'ait été sa veine, ce n'est certes pas l'auteur des *Indes galantes* qui a inventé les formes de la musique de danse de son temps : il n'a fait que les enrichir de nouveaux motifs, dont la touche est toujours délicate et ingénieuse. L'art de Rousseau est certainement moins affiné, et ses danses en chœur des *Muses* font songer plutôt

à des prototypes antérieurs, comme ceux qu'on trouve dans les recueils de Brunettes ou de Parodies. Elles n'en sont pas moins charmantes en leur simplicité, et leur ensemble forme un encadrement excellent au chant lyrique d'Hésiode. Celui-ci est accompagné de longues arabesques de violons où l'on peut reconnaître l'influence du style italien, et suivi d'un chœur d'hommes : « Sa lyre efface nos musettes » dont les accords font pressentir, sinon par la beauté musicale, du moins par l'intention, le chœur des démons cédant devant le charme vainqueur d'Orphée. Une jolie musette, où les hautbois alternent ingénieusement avec les violons, termine avec agrément un fragment d'œuvre qui mériterait de ne pas rester plus longtemps inconnue et qui serait très digne d'être révélée au public moderne.

Malgré quelques influences italiennes, Jean-Jacques Rousseau au moment où il composa cette partie des *Muses galantes*, était donc encore en plein dans le courant de la tradition française, celle, répétons-le, de Lulli, que Gluck devait plus tard vivifier et rénover sans que ni lui ni Rousseau lui-même eussent tenu grand compte de l'influence intermédiaire, purement musicale, de Rameau. Avec cette tradition-là, Jean-Jacques, quoi qu'il en ait pu

dire et proclamer, n'a jamais complètement rompu.

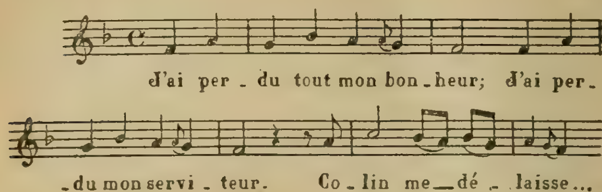
S'en réclama-t-il encore lorsqu'il écrivit *le Devin du village?* C'est ce que nous allons essayer de déterminer.

Le Devin du village est un petit tableau de mœurs rustiques tout à fait françaises, où l'intervention d'un style étranger eût été singulièrement hors de place. Examinons-en les éléments divers.

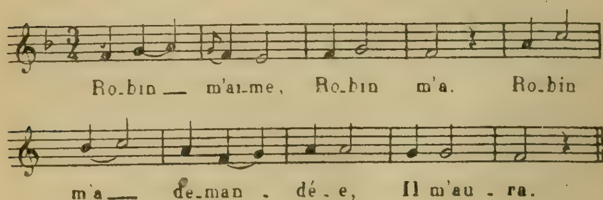
C'est d'abord l'ouverture. Elle n'est pas faite dans le style scolastique de l'ouverture française, mais coupée dans la forme de la *Sinfonia* italienne (prototype de la symphonie classique), en trois mouvements : *Allegro*, *Andante* et court morceau final en mouvement rapide et mesure ternaire. La première partie a toute l'allure d'une danse de ménétriers comme on en trouverait encore des modèles dans le répertoire populaire de nos provinces ; l'*Andante* est une pastorale, de style à la vérité plus écrit que traditionnel, et le dernier mouvement a un rythme sautillant et vif qui, pas plus que la pastorale, ne contredit l'idée qu'on peut se faire de la musique française. Ainsi, Rousseau a pu adopter une coupe italienne ; mais ce n'est point du tout de la musique italienne qu'il y a introduite.

Entrons dans l'action. La bergère Colette com-

mence son chant pastoral. En voici les premières notes :



En écrivant cette mélodie, il nous revient à la mémoire un autre chant de bergère, par lequel s'ouvrait aussi une œuvre scénique française, beaucoup plus ancienne que *le Devin du village*, et que Rousseau ne connaissait pas : *Le Jeu de Robin et Marion.* Voici comment, en une entrée en scène parfaitement identique, la Colette du XIIIe siècle (elle se nommait Marion) faisait entendre sa voix :



Eh ! mais, voilà le même mouvement mélodique, parfaitement reproduit, très accusé surtout dans la dernière période du développement. Ainsi donc, en plein milieu du XVIIIe siècle, un

compositeur écrivant pour la Cour et pour l'Opéra a retrouvé dans ses grandes lignes la mélodie populaire française qu'Adam de la Halle avait rapportée de son pays et notée, aussi pour une fête de cour, il y avait cinq siècles ! Le rapprochement est assez significatif pour être mis en belle lumière : il en résulte, entre autres conséquences, que, malgré les influences du dehors, c'est bien décidément l'inspiration française qui domine en Jean-Jacques Rousseau.

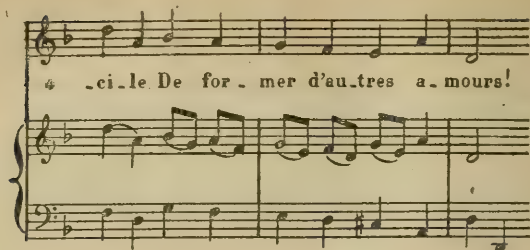
Nous allons la retrouver, moins lointaine, dans le morceau suivant, qui est du meilleur style français du XVIII[e] siècle :

Colette

Si des ga_lants de la ville J'eusse é_

Flûtes et Violons

_cou_té les dis_cours, Ah! qu'il m'eût é_té fa_



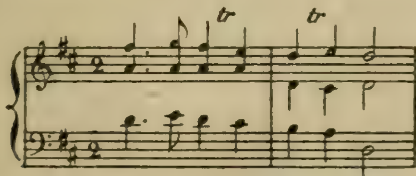
Ici nous percevons comme un écho presque immédiat de Couperin ; l'on aimerait à entendre exécuter sur le clavecin les parties instrumentales de cet aimable et fin rondo ; l'illusion serait parfaite.

Un peu d'italianisme se révèle dans les parties accessoires de l'air du Devin : « L'amour croît s'il s'inquiète », et l'air de Colin : « Non, non, Colette n'est pas trompeuse », avec son joli *six-huit* souple et gracieux et ses « Non, non, » répétés qui, avant la rentrée, suspendent le sens musical et font ingénieusement tarder la reprise du chant, fait penser à tel air de Scarlatti qu'on pourrait citer : encore ces deux aimables ariettes évoquent-elles encore plus le souvenir de certains airs d'opéras-comiques, postérieurs d'un quart de siècle, et dont le style est généralement reconnu pour « essentiellement français ». C'était le *Devin du village* qui en avait donné le premier modèle.

Nous arrivons à la scène principale, celle où

le berger et la bergère se rencontrent et jouent l'éternelle scène de dépit amoureux, suivie de la non moins éternelle réconciliation. Rousseau, qui a exposé en maints endroits de ses écrits ses idées sur l'expression de la musique récitative et l'intervention des instruments dans le discours musical, a voulu ici prêcher d'exemple et joindre l'action au précepte. On eût pu craindre qu'il échouât dans cette tentative, un peu téméraire de la part d'un homme dont l'acquis musical n'était pas très grand : point du tout ; la scène de Colin et Colette, à laquelle on ne pourrait reprocher que des grâces un peu surannées, est conduite avec un art accompli, qui doit tout à la seule nature, et reste comme un type vraiment caractéristique de la musique de théâtre au XVIIIe siècle.

Les amoureux sont en présence, embarrassés pour s'aborder. Un rythme pastoral, vif et bref, accompagne les pas qui les rapprochent.



Le motif s'arrête, hésitant, comme hésitent aussi les personnages. Les *a parte* de ceux-ci,

soutenus par les accords du clavecin, alternent avec les reprises sans cesse interrompues des violons.

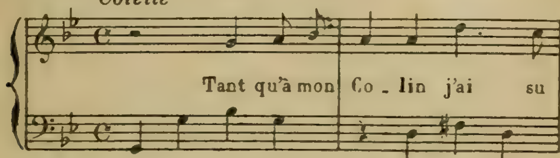


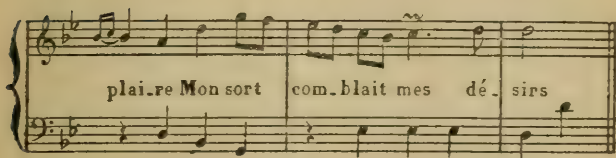
Parfois les voix ont un accent très juste. « Que je suis émue ! » s'exclame Colette ; et cette simple parole prend la valeur d'un véritable chant expressif. Le dialogue tour à tour vocal et instrumental se poursuit ; une dernière reprise du motif d'orchestre conclut en cadence parfaite ; Colin et Colette se sont rapprochés ; la première partie de la scène est finie.

Le dialogue s'engage, timide et pressant tour à tour, ému et expressif, les formes du chant et celles du récitatif s'y entremêlant avec un naturel parfait, les harmonies secondant la justesse de l'accent. Il y a là vingt mesures d'un discours musical, sur un ton familier, aussi intéressant par lui-même qu'il est remarquable au point de vue historique : très différent du récitatif italien, se rapprochant plutôt du français, mais s'en distinguant par l'accent, il est nouveau de forme autant que d'esprit, et, par lui seul, justifie

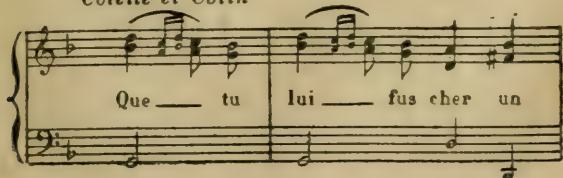
Rousseau de beaucoup de ses prétentions.

Bientôt l'ardeur de Colin ne peut s'empêcher de se répandre dans un « air tendre » aussi simplement accompagné que le récitatif qui l'encadre ; et c'est encore la simple basse chiffrée qui soutient le chant du premier duo, où le dialogue se précise et prend une forme décidément mélodique. Colette commence ainsi :





Colin répète son chant sur des paroles semblablement cadencées ; puis ils continuent en alternant, et leurs voix s'unissent pour conclure :





Beaucoup de ceux qui liront ces extraits n'y trouveront peut-être pas des sensations musicales très neuves. C'est qu'en effet ces accents et ces formes ont été fort imités après Rousseau : tout l'Opéra-Comique a vécu là-dessus, jusqu'à Boieldieu. *Le Devin du village* ne dégage donc pas ce parfum de musique oubliée que nous font respirer des œuvres souvent plus récentes : il se présenterait plutôt à nous sous un aspect de chose usée. Mais serait-il juste de reprocher à son auteur d'avoir inauguré une manière jugée si heureuse que tout le monde après lui a voulu l'adopter, et jusqu'à l'abus ? Par contre, nous n'en trouvons aucun modèle dans le répertoire antérieur : ni dans Rameau, ni dans Lulli, ni chez ceux qui vécurent dans la période intermédiaire, Campra, Mouret, etc.; pas davantage chez les Italiens. C'est donc bien là une création de Jean-Jacques. Dût-on observer que l'auteur du *Contrat social* a fait des trouvailles qui importent davantage, il faut lui accorder le mérite de celle-ci et reconnaître que, dans

son genre, elle ne laissa pas d'être féconde.

La scène, fort développée, se termine par un ensemble en mode majeur, où l'orchestre intervient et coopère au joyeux éclat final. Là encore nous reconnaissons la marque d'un style bien français, souvent imité par les successeurs de Jean-Jacques. Et quant au tableau musical, il est charmant, harmonieusement composé, d'une tonalité claire et vraiment vivant.

L'on comprend donc très bien, après avoir lu cela, la véracité de l'impression ressentie par l'auditoire à la première représentation, ce « chuchotement de femmes qui s'entredisaient : « Cela est charmant ; cela est ravissant ; il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur. » Une musique fraîche et simple comme celle-ci réalisait pour la première fois, devant la cour de Louis XV, ce rêve secret, mais toujours présent à l'esprit de civilisés : le retour à la nature.

Retour complet ? Non, en vérité. L'art de Jeans Jacques Rousseau n'avait pas assez de forc pour remonter le courant artificiel dans leque il était entraîné par l'exemple de tout un siècle. « Il n'y a rien de si bon à voir que l'art devenu nature », disait un écrivain russe admirant un acteur dont la vérité de geste et de ton l'avait ému. Jean-Jacques n'en était pas encore arrivé à ce comble de l'art. Ses paysans sont trop

enrubannés. Du moins ces personnages-là ne portent pas de casque : rare mérite, quand il s'agit d'opéra ! Dans sa lettre à d'Alembert sur les spectacles, Rousseau adjurait « nos sublimes auteurs » de redescendre de leur « continuelle élévation afin de nous attendrir pour la simple humanité. » Voilà une parole qui a été répétée souvent : elle était sans doute prononcée pour la première fois par l'auteur du *Devin du village*. Que son petit ouvrage n'ait pas fait revivre dans sa plénitude cette humanité intégrale à l'évocation de laquelle se sont efforcés maints auteurs modernes, on s'en étonnera peu sans doute : les initiateurs ne sont pas toujours ceux qui savent le mieux réaliser leurs conceptions, — et d'ailleurs Rousseau avait d'autres moyens que la musique pour appliquer les siennes. Il n'en reste pas moins qu'il l'a tenté ; son *Devin du village* nous apporte un témoignage de son esprit rénovateur, en même temps que l'œuvre en elle-même a offert à la postérité un charmant exemple de musique simple, naturelle et familière, très caractéristique de l'esprit de son temps et même de quelques-unes des générations suivantes.

La partition du *Devin du village* n'était pas achevée au moment où nous en avons interrompu l'analyse par les commentaires qu'on

vient de lire. A vrai dire, nous en avions parcouru tout ce qu'elle renferme d'intéressant, c'est-à-dire l'action principale : la suite n'est plus que de l'opéra ordinaire. Cette suite même n'existait pas lors des premières représentations de l'œuvre et sa représentation à Fontainebleau, et ce fut seulement lorsque *le Devin* dut être joué à l'Opéra que Rousseau en composa le divertissement final, — car pouvait-on concevoir un opéra à l'Opéra de Paris sans divertissement final ? Il y cousit bout à bout quelques danses entremêlées de morceaux de chant. Les danses, en leur simplicité, sont d'un bon style. Il en est dans lesquelles nous ne craindrions pas de louer jusqu'à l'ingéniosité harmonique, si paradoxale que pût paraître cette appréciation appliquée à la musique de Jean-Jacques Rousseau : la « Pastorelle pour les villageois », après le chœur d'introduction, serait un exemple dont nous l'appuierions volontiers. Et la pimpante contre-danse finale n'est point du tout la musique d'un homme que les dames du monde appelaient « mon ours ».

Au cours de ce divertissement, Rousseau eut l'idée d'introduire une pantomime d'action qui recommençait, sous une autre forme, le petit drame qui venait de se dénouer entre Colin et Colette. C'était là encore une nouveauté pour une « Académie de danse » dont la choré-

graphie n'avait jamais consisté qu'à varier des pas de menuets, de gavottes et de chacones. Voilà dont encore un fait que l'histoire doit retenir : la première pantomime dansée sur la scène de l'Opéra (et l'on sait si l'on en a vu sur ses planches depuis cent cinquante ans!) fut une création de Jean-Jacques Rousseau. La musique en est intéressante à étudier. Chaque personnage y est représenté par des rythmes et des figures mélodiques exactement appropriés à son caractère et le conflit de l'action est exprimé en parfaite correspondance par celui des motifs. Il y a, sur certaine péripétie, une dissonance soudaine dans laquelle il nous semble reconnaître un embryon de l'art de Gluck, tandis que, redisons-le, on serait embarrassé de retrouver, même à l'état d'intention, rien d'analogue dans le répertoire antérieur.

Quant au reste de ce long finale, il est composé d'éléments très mêlés. Il commence par un chœur que les choristes, rangés comme des tuyaux d'orgue, venaient chanter immobiles à l'avant-scène, et dont la musique est certainement du plus mauvais style. Il le fallait! Mlle Fel obligea Rousseau à composer, sur des paroles de son ami Cahuzac, un air à l'italienne, moins déplorable en soi, mais vraiment hors de place. Il le fallait encore! Comme il était de règle

que tous les chanteurs de premier plan vinssent donner concert au public avant que le rideau baissât, Jean-Jacques fit chanter à Jéliotte une romance pastorale dont il avait composé le chant à son retour d'Italie, et cet air : « Dans ma cabane obscure » devint un véritable chant populaire, bientôt répandu dans toute la France. Quant au devin, il s'en tint à des chansons au rythme familier, dont le ton ne faisait pas disparate à la suite de l'aimable scène champêtre son refrain : « C'est un enfant », aussi bien que la ronde finale : « Allons danser sous les ormeaux » devinrent, eux aussi, de véritables chansons populaires que tout le monde a répétées en France pendant un siècle et plus.

En somme, en écrivant, dans l'année même qui suivit la composition du *Devin du village*, que les Français n'ont pas de musique ni ne peuvent en avoir, Jean-Jacques R ousseau a fai preuve d'une modestie dont peu d'auteurs sont capables et dont l'excès est manifeste, car son *Devin* est une œuvre de musique française parfaitement vivante et des mieux constituées. Si donc la lettre fameuse avait la prétention de contenir une prophétie, l'opéra venait la contredire de flagrante façon, avec cette espèce de démonstration qui, paraît-il, n'a pas de valeur philoso phique, mais qui nous semble suffir e j c u entr

ner la certitude, celle qui consiste à prouver le mouvement en marchant. Nous dirons tout à l'heure ce que la musique française doit, sans qu'on s'en doute, au *Devin du village* : prenons acte en attendant du fait accompli et de l'affirmation qui y est impliquée.

Pourquoi faut-il entrer maintenant dans une discussion stérile, pour répondre, au nom de notre auteur, à des accusations qui ne furent jamais que des calomnies? On a dit, de son vivant même, et répété avec insistance depuis sa mort — et jusqu'aujourd'hui — que Jean-Jacques Rousseau n'est pas l'auteur de sa musique et qu'il était incapable de composer le *Devin du village*. Nous perdrons le moins de temps possible à réfuter ces absurdités, dont il nous faut pourtant bien tenir compte, car certains les ont prises au sérieux, tant est vrai profond et éternel le mot de comédie : « Il en reste toujours quelque chose. »

Et d'abord, à ceux qui ont lu ce livre, nous demanderons ceci : nous avons retracé la vie musicale de Rousseau, « à côté » de sa vie littéraire et philosphique, mais en parallélisme constant et en étroite intimité avec elle. Ne pensent-ils pas qu'il y a une véritable harmonie entre ces diverses parties d'une même existence, et la place que la musique y tient n'y est-elle pas

mesurée dans une proportion parfaite ? Est-il croyable que l'histoire que nous en avons racontée, avec une abondance de documents et une variété de points de vue toujours d'accord, ait à sa base le mensonge et la supercherie ?

Rien pourtant ne se présente d'une façon plus naturelle que l'évolution de la carrière musicale de Jean-Jacques Rousseau. Nous l'avons vu, dans sa jeunesse, s'engager plusieurs fois dans la voie du professorat et de la composition, et, jusqu'à quarante ans, n'avoir presque pas d'autre gagne-pain que celui que lui procurait la pratique du métier musical ; nous avons assisté à ses lents progrès, à sa formation solitaire, sans maître et sans modèle ; nous avons été témoins de ses premiers essais, hésitants et incertains, et des progrès qui l'amenèrent peu à peu à se former un style et lui permirent enfin d'écrire le *Devin du village*, œuvre de proportions menues et dénotant un acquis médiocre, mais d'un sentiment très personnel, et telle qu'aucun de ses contemporains ou prédécesseurs ne nous a rien fait connaître de semblable. S'il eût continué à pratiquer la musique, accomplissant de nouveaux progrès dans ses œuvres successives, il fût arrivé sans aucun doute à donner à cet art l'équivalent de ce qu'il a donné en littérature, et peut-être la réforme de Gluck (peu savant,

lui aussi, en contrepoint) aurait-elle été l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau.

Or, c'est au moment où, ayant décidément suivi une autre voie, il donnait à son siècle les œuvres de la plus haute portée, qu'il aurait été prendre on ne sait où des lambeaux de musique pour les coudre ensemble et faire croire que cela était de lui ? Pourquoi l'aurait-il fait ? Quel avantage en aurait-il tiré ? La gloire d'être l'auteur du *Devin du village* pouvait-elle importer à celui qui venait de publier la *Nouvelle Héloïse*[1] ?

Les causes de cette suspicion — dont Jean-

1. Dans ses dialogues de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, l'auteur discutant cette question avec la véhémence passionnée qu'il mettait toujours à défendre la vérité, et surtout quand elle lui importait, fait cette observation, presque inattendue, mais très pénétrante « Si j'avais vu pour la première fois *le Devin du village* san qu'on m'en nommât l'auteur, j'aurais dit sans balancer : c'est celu de *la Nouvelle Héloïse*. Colette intéresse et touche comme Julie, sans magie de situations, sans apprêts d'événements romanesques ; même naturel, même douceur, même accent : elles sont sœurs, ou je serais bien trompé. » Assurément ce rapprochement de deux œuvres d'une portée si différente étonne au premier abord. La hauteur d'inspiration, l'ampleur des formes aussi bien que la nature des problèmes moraux et sociaux soulevés par le roman sont tellement au-dessus du niveau de l'opéra que l'on n'eût jamais songé à les mettre en parallèle. En y réfléchissant, cependant on se rend compte qu'en effet les deux œuvres sont de la même famille : ce qui les distingue le plus, c'est, en même temps que le mode d'expression, le milieu qui les encadre. Il y a entre *la Nouvelle Héloïse* et *le Devin du village* la même différence qu'entre les grands spectacles des Alpes et du beau lac sur les rives duquel se déroule la première action et « les bords fleuris qu'arrose la Seine » où Rousseau a conçu la deuxième : mais les personnages ont la même âme, vivent la même vie, c'est le même homme, ami de la nature et inspiré par elle en des lieux très différents, qui les a créés. En tout cas, il est intéressant que lui-même se soit reconnu dans l'une et l'autre composition.

Jacques Rousseau eut la faiblesse de se montrer inquiété — sont assez nombreuses et un peu complexes. L'une est que, dans un pays aussi peu musicien que la France (qui aurait pu se rendre compte de cette raison mieux que l'auteur de la fameuse *Lettre* ?), la musique a toujours passé, aux yeux du vulgaire, pour une science presque inaccessible dont la pratique exige une initiation mystérieuse et doit occuper toute une vie. Or, Jean-Jacques Rousseau était capable d'autre chose que de musique : donc il n'était pas musicien. Et puis, l'on n'avait jamais rien vu de pareil : un homme de lettres, un « philosophe » écrivant des opéras ! Cela ne pouvait vraiment pas être. Qu'il eût composé des poèmes, passe encore ; mais pour la musique, il l'avait certainement prise ailleurs. Peut-être aussi faut-il tenir compte de l'état d'esprit des bons confrères, qui, puisqu'ils ne faisaient pas de musique, ne voulaient pas qu'il fût dit qu'un des leurs en était plus capable : les *Confessions* donnent, à cet égard, des indications qui ne doivent pas être négligées. Enfin les accusations de plagiat sont toujours un bon moyen de déshonorer un homme. Elles ne devaient pas être épargnées à Gluck, à qui des piccinnistes ne craignirent pas de reprocher d'avoir détourné à son profit les œuvres d'un musicien de troisième ordre,

Bertoni, pis encore : d'un castrat, Guadagni ! Jean-Jacques, qui n'était pas sans quelques ennemis, y pouvait-il échapper ? Toute accusation contre lui étant bonne à recueillir et la musique n'occupant qu'une place secondaire dans son œuvre, il advint naturellement que les reproches de plagiats musicaux furent ceux que l'on s'occupa le moins de relever : il y avait tant d'autres lances à rompre pour la cause de Jean-Jacques ! C'est ainsi que l'opinion finit par prévaloir dans le public que Rousseau n'était pas musicien, et que sa musique n'était pas de lui.

Il faut reconnaître aussi que les circonstances se prêtèrent aux premiers doutes, et que les maladresses accoutumées de Jean-Jacques Rousseau contribuèrent à les aggraver. Pour la postérité, il reste celui qui, dans ses *Confessions*, a reconnu avoir eu beaucoup de peine à apprendre à lire la musique et a déclaré n'avoir jamais su déchiffrer avec sûreté et rapidité. Or, ce sont là des choses qu'il ne faut jamais dire au public, car il n'est point préparé à les comprendre. Nous nous rendons compte, nous autres musiciens, des conditions défavorables dans lesquelles il s'est trouvé avec son éducation tardive et mal dirigée : nous savons que, pour être habile dans la technique musicale, il faut en commencer l'étude de bonne heure, que les

mieux doués, pour avoir trop attendu, restent toujours dans un état d'infériorité — qui d'ailleurs ne peut aucunement arrêter l'élan de leur génie, s'ils en ont. A ces confidences dangereuses, Rousseau joignait une sorte de timidité et d'embarras qui l'empêchait souvent de montrer ce dont il était capable. Il s'est prêté parfois à des épreuves destinées à montrer qu'il était vraiment musicien : il en sortit quelquefois à son honneur, pas toujours. Homme de pensée intérieure, il savait, en musique, ce qu'il fallait savoir pour lui-même ; mais cela ne suffisait pas toujours pour les autres, et sa réputation d' « homme à talents » en subit fâcheusement les conséquences.

Et comment cette réputation fût-elle restée intacte quand elle se trouvait battue en brèche de tant de manières ? Nous avons vu que, pour son entrée dans la vie musicale parisienne, Rousseau eut à subir le premier reproche, formulé par qui ? Par Rameau, ni plus ni moins ! N'y avait-il pas de quoi rester assommé sous un pareil coup de massue ? Souvenons-nous : lorsqu'il fit entendre ses *Muses galantes* chez La Pouplinière, Rameau déclara à haute voix qu'une partie de la partition était d'excellente musique italienne, l'autre de très mauvaise musique française ; d'où il fallait conclure que Rousseau

n'avait fait que la musique française et avait pillé l'italienne. L'accusation fut recueillie et colportée : dès lors, l'opinion était faite.

Il est tout à fait fâcheux pour la mémoire de Rameau qu'il n'ait pas fait la preuve de son accusation, car nous sommes malheureusement obligés de le déclarer responsable de la calomnie dont souffrit Jean-Jacques, et cela est vraiment peu digne d'un si beau génie. Ni lui ni peronne n'a jamais précisé à quelles sources itasiennes Rousseau aurait puisé, et aucune de hâbleries qui se greffèrent sur le propos du maître ne nous en a fait connaître davantage[1].

La vérité est que Rousseau n'a rien pillé du tout. Il avait subi l'influence de la musique italienne ; cette influence put se manifester naturellement dans la composition des *Muses galantes* écrites à son retour de Venise; mais elle était légitime et ne constituait en aucune manière un plagiat[2]. Qu'on la retrouve encore dans le *Devin*

1. Rappelons les insinuations d'un nouvelliste déjà cité (v. ci-dessus, p. 140) : « Rameau dit : Celui qui a fait cette musique est un tel, le plus grand musicien de l'Europe. » (Nous voudrions savoir le nom de cet « un tel »). — « Il dit que tout ce qu'il y avait de bien dans la musique était pillé d'un auteur italien qu'il lui nomma » (Il fallait nous le nommer aussi). — « C'est à Venise que Rousseau a pris toute la musique de son *Devin du village* ; cela est prouvé et les habiles musiciens montrent les sources où il a puisé. » (Où sont ces sources ?...)

2. Dans des notes jetées au hasard par Rousseau en réponse à accusation de plagiat et non publiées de son vivant, il y a une réflexion très caractéristique : Rameau avait reproché à un mor-

du village, malgré la tournure bien française de l'œuvre prise dans son ensemble, rien non plus d'étonnant : encore y était-elle si indirecte que le *Devin* put être joué à l'Opéra en même temps que les intermèdes des Bouffons sans que personne songeât à y trouver trace d'imitation. « Si j'eusse été un pillard, disent les *Confessions*, que de vols seraient alors devenus manifestes, et combien on eût pris soin de les faire sentir ! Mais rien ; on a eu beau faire, on n'a pas retrouvé dans ma musique la moindre réminiscence d'aucune sorte ; et tous mes chants, comparés aux prétendus originaux, se sont trouvés aussi neufs que le caractère de musique que j'avais créé. »

En fait, la question ne se pose même pas. Il n'y a pas de discussion à ouvrir, par la simple raison qu'on ne discute pas avec le néant. Rousseau a volé ? Mais quoi ? Où ? A qui ? Tant qu'on ne l'aura pas dit, il suffira de repousser les insinuations avec le mépris qu'elles méritent. Or, jamais rien de précis n'a été articulé. Ce que

ceau des *Muses galantes* d'être fait par le mélange de la plus belle symphonie italienne (pillée par conséquent) et de la plus plate vocale française (ajoutée à l'original). Rousseau lui répond : « S'il ne fait pas honneur à mon talent, il en fait à ma science bien plus que je ne mérite en me supposant en état d'insérer de la vocale française sous de la symphonie italienne. Cet alliage demande plus de pratique de l'harmonie que je n'en ai. » Jansen, *J.-J. Rousseau als Musiker*, supplément, p. 468.

l'on a avancé a toujours été vague et contradictoire. La logique biblique se jugeait satisfaite et proclamait l'innocence de la chaste Suzanne, en même temps que l'imposture de ses accusateurs, parce que ceux-ci prétendaient l'avoir surprise, qui sous un lentisque, qui sous un chêne : mais les provenances auxquelles Rousseau a été soupçonné d'avoir volé le *Devin du village* ont bien plus de diversité encore ! Tel, nous l'avons dit, veut qu'il l'ait rapporté de Venise ; tel autre annonce que les paroles ont été parodiées sur des airs « peu connus » d'un certain Fanton, maître de la Sainte-Chapelle, tandis que les ballets auraient été mis en musique par Francœur, — à moins que ce fût Rebel ; un troisième assure que Rousseau envoyait son poème à Lyon pour le faire mettre en musique par un musicien dont, à la vérité on ne sait pas très bien le nom : Granier ? Grenier ? Grenet ? Des histoires en style de roman-feuilleton viennent se greffer sur ces données fabuleuses : Castil-Blaze intervient et prend parti pour le Lyonnais inconnu, mais dépouillé, et traite avec hauteur le citoyen de Genève. Ah ! cette fois, voilà qui est bien ! Il est heureux pour une cause d'avoir pour elle l'appoint d'un tel adversaire [1].

1. Voy. Appendice XIII : *Sur l'authenticité du Devin du village.*

Pendant ce temps, les gens compétents sont unanimes. Grétry écrit : « Comment un tel homme eût-il pu forger et soutenir un tel mensonge ? J'ai examiné la musique du *Devin du village* avec la plus scrupuleuse attention ; partout j'ai vu l'artiste peu expérimenté auquel le sentiment révèle les règles de l'art. » L'on cite aussi un mot de Gluck, conservé par tradition, mais vraisemblable : venant d'écouter le *Devin* en la compagnie de Salieri, il aurait dit : « Nous aurions fait autrement et nous aurions eu tort. » Et c'est cette œuvre, jugée si personnelle, qui aurait été fabriquée par on ne sait qui, ou puisée à des sources connues de tout le monde ? Allons : il n'y a pas besoin d'en dire davantage, et la cause est entendue.

Les autres compositions de Jean-Jacques Rousseau ont eu moins de retentissement. Il en est pourtant qui restent importantes et dont la connaissance est nécessaire pour fixer les traits de sa physionomie musicale.

Que ses œuvres religieuses aient eu une destinée moins brillante que son opéra, voilà qui sans doute n'étonnera personne. Ce n'est pas que Rousseau fût incapable d'écrire de la musique religieuse. L'auteur de la *Profession de foi du vicaire savoyard* était certainement animé, à

l'égard des mystères divins, d'un sentiment aussi pur et élevé, sinon davantage, que la plupart des chrétiens qui, dans le même temps, chantaient en chœur (ou en solo) devant les autels. Mais ne nous attardons pas à ces considérations : qu'il nous suffise de constater que le sentiment religieux et l'art du XVIIIe siècle sont deux choses qui n'ont jamais eu de grandes affinités entre elles, et qu'à moins d'aller jusqu'à Leipzig et de recueillir sur les lèvres du grand Cantor les accents du suprême et sublime choral, on trouverait difficilement dans la musique de ce temps, soit en France, soit en Italie, des exemples d'expression sincère et fervente. Ce n'est donc pas parce que Jean-Jacques Rousseau a été frappé par les malédictions de l'Église que sa musique religieuse n'est pas religieuse : c'est simplement parce que, personne autour de lui ne faisant mieux, il n'a pas cherché, dans ce domaine, à faire autrement que les autres.

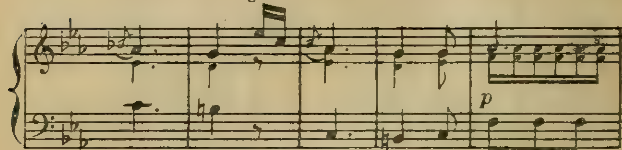
Nous avons vu sa première éducation musicale commencée dans une maîtrise, à Annecy ; il tenta de la continuer dans une autre maîtrise, à Besançon, sous la direction d'un artiste qui devint maître de la chapelle royale. Il était donc initié dès longtemps au style de la musique religieuse telle qu'on la comprenait

alors en France; son séjour d'une année à Venise lui fit connaître aussi les œuvres que produisait l'Italie. C'est à l'imitation de cette « musique latine » qu'il composa des motets, dont cinq restés en manuscrit, sont venus jusqu'à nous[1].

Celui de ces motets qui porte la date la plus ancienne a peut-être eu toujours une destination profane : c'est le *Salve regina* que le manuscrit dit avoir été composé en 1752 pour Mlle Fel, et qui fut chanté par elle au Concert spirituel. Voici un premier détail qui nous édifiera sur son expression : le mouvement inscrit en tête de la partition est indiqué par le mot : *Amoroso* ! L'œuvre est en trois parties; l'on ne saurait mieux en définir le caractère qu'en disant que la première et la troisième sont écrites dans le « style galant », fort en faveur au XVIIIe siècle. Au reste, n'est-ce pas à ce style qu'appartiennent la plupart des compositions religieuses d'Haydn, même de Mozart? Le second mouvement est d'un accent plus sévère : il se chante sur le verset : « *Ad te clamamus... gementes et flentes* », et ces mots ont inspiré à Rousseau quelques mesures qui méritent d'être citées :

1. Ces cinq motets sont réunis dans le manuscrit des œuvres musicales de Jean-Jacques Rousseau appartenant à la Bibliothèque Nationale.









Ainsi le *Stabat mater* de Pergolèse, peu religieux lui aussi, offre parfois des accords exprimant une douleur profondément humaine, à laquelle l'*Alceste* de Gluck donnera plus tard toute son expansion. Le nom de ces deux chefs-d'œuvre n'est point hors de place ici, pour faire

comprendre le sens du fragment qui vient d'être noté, et montrer que, par certains éclairs, Jean-Jacques se rend parfois digne de prendre place en la compagnie des maîtres.

Le second motet, dans l'ordre du temps, est le plus développé : c'est celui que Rousseau composa pour la dédicace de la chapelle du château de la Chevrette, et dont l'histoire a été racontée en son temps : *Ecce sedes hic tonantis.* Il ne se compose pas de moins de six morceaux, dont une marche orchestrale qui nous offre un exemple assez amusant du style rococo en usage à cette époque dans ces sortes de solennités. Le dernier mouvement : *Andante grazioso*, est encore dans ce style galant que nous avons déjà rencontré : c'était une nécessité, au XVIII[e] siècle, de finir sur un ton aimable ; les cantates sur les sujets les plus tragiques, *Orphée*, *Héro et Léandre*, etc., se terminaient toujours par des pointes ; ce n'est donc pas à Jean-Jacques Rousseau, mais à son temps, qu'il faut adresser le reproche mérité. Mais les autres morceaux du milieu sont d'un fort bon style : l'avant-dernier, notamment, est plein de véhémence et de mouvement, et fort bien écrit. L'époque était celle où Rousseau était en possession de ses plus hautes facultés : l'examen de ce motet confirme ce que nous disions tout

à l'heure des progrès qu'il aurait sûrement réalisés dans la composition musicale s'il en eût continué la pratique.

Ces deux premiers motets sont écrits pour voix seule avec accompagnement d'orchestre. Le troisième, *Quam dilecta tabernacula*, composé pour M[me] de Nadaillac, abbesse de Gomerfontaine, pendant le séjour de Jean-Jacques à Trye-le-Château (1769), est à deux voix de femmes avec une simple basse continue. Il ne dénote pas de très hautes facultés d'invention, et semble indiquer une certaine fatigue cérébrale à cette époque de la vie de Jean-Jacques.

Par contre, la « Leçon de Ténèbres avec un Répons : *Quomodo sedet sola civitas* », datant, dit la table du manuscrit, de 1772, écrite pour voix seule avec basse continue, est vraiment d'un fort bon style en sa simplicité. La Lamentation s'exprime en un chant, d'une coupe italienne, dont les vocalises sont assurément d'allure profane, mais dont le style mérite au moins le qualificatif de sérieux et dont l'expression est juste et élevée. Dans l'écriture des deux parties, l'on sent un effort, non loin d'être réalisé, pour atteindre à la pureté des formes scolastiques.

Un cinquième motet « en rondeau » : *Principes persecuti sunt*, est d'une date inconnue. Son petit style, ses allures de menuet vieillot, ses

reprises du motif à l'unisson, véritable « refrain en chœur », nous feraient volontiers supposer que Rousseau l'a écrit à une époque où ses idées ne s'étaient pas encore élevées. C'est, des cinq, le plus négligeable.

Bref, s'il ne nous semble évidemment pas très nécessaire que le répertoire des églises s'enrichisse des motets de Jean-Jacques Rousseau (pas plus d'ailleurs que de ceux de Rameau, de Mondonville, de Gossec) etc., il n'en est pas moins vrai que ces œuvres restent en témoignage de l'activité musicale de leur auteur, et quelques pages extraites de l'une ou de l'autre ne seraient aucunement indignes de retenir, par des auditions soigneusement préparées, l'attention du monde de la musicographie.

Passons, sans nous y arrêter qu'un instant, sur la musique de *Pygmalion*, puisque celle-ci n'est pas, sauf pour deux morceaux, de la composition de Rousseau. Est-ce à dire que l'écrivain ne compte pour rien dans son élaboration ? Point du tout : si un autre a tenu la plume pour écrire une partition, d'ailleurs bien faible, c'est à lui seul qu'est dû ce que l'œuvre a de meilleur : l'idée. Il est évident qu'en écrivant la musique de scène de *Pygmalion*, Horace Coignet n'a été que l'instrument docile de Jean-Jacques Rous-

seau. On a publié naguère une édition du poème, annoté, semble-t-il, par l'auteur lui-même[1], où se révèle le souci minutieux d'accorder l'interprétation musicale avec le texte dramatique : la place de chaque commentaire de l'orchestre, son caractère, sa durée, un rythme, un accord, tout, jusqu'au moindre détail, est indiqué si exactement que la tâche du musicien est vraiment réduite à peu de chose : il ne lui reste qu'à obéir! Le poème de *Pygmalion*, dans cette conception, joue le rôle d'un récitatif obligé, où la voix déclame au lieu de chanter, mais où l'orchestre suit pas à pas la parole en commentant les sentiments intimes du personnage et en accompagnant fidèlement son action. C'est là, nous l'avons dit, la conception première de l'opéra symphonique que l'on verra fleurir un siècle après Rousseau. L'on comprend son regret que Gluck ne se soit pas associé à lui pour la réaliser ; c'était en effet, dans son temps, le seul qui en fût capable : il eût fait du monologue de *Pygmalion* le digne pendant des puissantes et pathétiques scènes déclamées d'*Alceste* et d'*Armide*. Louons au moins chez Coignet, à défaut d'autres qualités, la complaisance qu'il mit à suivre les directions de Jean-Jacques. Sa parti-

1. *Pygmalion par J.-J. Rousseau*, publié par G. Becker, Genève, 1878.

tion est maladroite : elle a du moins le mérite de se maintenir discrètement au second plan. La composition en est si naïve que, dans la plupart des morceaux, après l'exposition du motif ou de la formule rythmique appropriés à la situation (évidemment dictés par Rousseau), la musique s'arrête, presque au hasard, sans songer à conclure ni chercher à s'enchaîner avec la suite; la dernière page elle-même se termine, après un enchaînement d'harmonies fuyantes, sur un accord incertain, au relatif du ton principal. Nul doute encore que ce soit là une idée de Jean-Jacques Rousseau[1]. On en retrouverait parfois l'application dans certaines œuvres très modernes, qu'on pourrait citer : il n'a manqué à l'œuvre prototype que de l'avoir réalisée avec plus d'art.

Les *Six nouveaux airs du Devin du village* doivent être considérés comme une pièce du procès relatif à l'attribution de l'œuvre bien plutôt que comme une création d'art pur. L'intention de Rousseau fut de prouver qu'il avait été capable de faire la musique originale du *Devin*,

1. Cette idée se trouve exprimée en effet dans la critique du monologue d'Armide : « Eh dieux! il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation! » La partition de *Pygmalion* pousse à l'extrême, disons mieux : à l'excès (étant sans raffinement) cet esprit d'indépendance.

puisqu'il pouvait la refaire. La démonstration fut-elle concluante ? On en peut douter. Ces nouveaux airs attestent évidemment que l'auteur savait écrire : les observateurs impartiaux le savaient déjà ; quant aux autres, ils ne se fussent pas souciés d'une preuve de ce genre. Au contraire, ils l'eussent volontiers retournée en faisant ressortir les différences de style des deux partitions. La dernière se compose d'airs à l'italienne, devenus monnaie courante à l'époque tardive où Rousseau les composa : ils ressemblent à tous ces airs de Sacchini, de Traetta, de Piccinni, qu'on entendait partout parodiés sur des paroles françaises, et qui, transplantés, avaient perdu toute saveur : et de même, la fraîcheur juvénile qui fait le mérite du *Devin* de 1752 a disparu de la nouvelle version, fruit de la vieillesse. Quand on essaya de faire entendre celle-ci à l'Opéra (ce qui n'eut lieu qu'après la mort de l'auteur), le résultat fatal fut qu'on revint avec empressement et plaisir aux originaux. Au reste, nous pouvons donner acte à Jean-Jacques Rousseau de ce qu'il était capable d'écrire de la musique comme tout le monde; mais cela ne constitue pas un mérite tel que nous ayons besoin de lui en tenir grand compte.

Nous donnerions volontiers plus d'attention à *Daphnis et Chloé* si la partition de cet opéra

inachevé nous était parvenue dans un état moins fragmentaire. Du moins ce que nous en pouvons connaître confirme-t-il ce que nous avons déjà observé relativement aux progrès que Rousseau était susceptible d'accomplir par la pratique. Dans les morceaux complets de cette pastorale, sa langue musicale paraît s'être épurée. L'influence de Gluck s'y fait parfois sentir : non du Gluck tragique, devant lequel Rousseau s'inclinait en confessant son infériorité, mais celui qui a écrit les épisodes aimables et gracieux d'*Armide* et d'*Echo et Narcisse*.

Il nous reste enfin à parcourir le cahier des *Consolations des misères de ma vie*, que nous connaissons déjà, car toute l'existence musicale de Jean-Jacques Rousseau s'y trouve résumée. Il est certain qu'il y a beaucoup de fouillis dans ce recueil, où les éditeurs, amis de Jean-Jacques, ont pieusement déposé tout ce qu'ils avaient trouvé dans ses manuscrits, et tout n'y est pas d'égale valeur. Nous y avons déjà lu les chansons italiennes composées au retour de Venise, aussi bien que la *Romance du saule*, dernière inspiration. Nous y trouverons aussi une foule de morceaux que l'auteur fit pour son amusement et celui de ses amis, la plupart pendant les dernières années de sa vie. Quelques-uns sont de petites scènes musicales composées » à grand

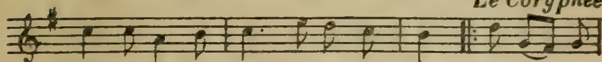
orchestre », c'est-à-dire avec accompagnement des violons et de la basse : on les chantait sans doute dans de petites fêtes de famille auxquelles l'auteur les avait destinées. Mais la plupart sont des romances dont la simplicité est extrême, écrites pour une voix seule avec l'accompagnement d'une basse non chiffrée. Rousseau tenait tellement à écarter toute apparence de complication qu'en tête de son manuscrit, destiné à n'être trouvé qu'après sa mort, il a placé cette déclaration assez hautaine :

Dans toute ma musique, je prie instamment qu'on ne mette aucun remplissage partout où je n'en ai pas mis.

Cette sorte de testament musical est la confirmation dernière des idées qui avaient été siennes pendant toute sa vie, et qui nous l'ont fait qualifier de « monodiste » en face de l' « harmoniste » qu'était Rameau et du « polyphoniste » qu'était Bach. Et en effet, l'œuvre est d'accord avec le principe. Les romances de Jean-Jacques Rousseau ne sont pas des airs savamment développés : ce ne sont que de simples phrases musicales. Quelquefois ce sont tout bonnement des chansons. C'est ainsi que l'on peut trouver dans les *Consolations* de petites rondes imitant de très près les danses populaires :







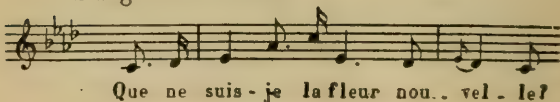


Les poésies sur lesquelles sont composées ces mélodies sont d'origines très diverses. Quelques-unes ne portent pas de noms d'auteurs : on peut, sans l'affirmer, supposer que ce discret anonymat cache parfois Rousseau lui-même. D'autres sont de ses amis personnels : Deleyre, Corancez, Vernes, ou de contemporains avec qui il fut en rapports moins intimes : Gentil Bernard, Gresset, Moncrif, La Borde, jusques à Marmontel. Parfois le manuscrit note les noms des personnes qui ont communiqué les vers, et pour qui, par conséquent, la musique a été faite : le duc de Grammont, Mme de Créqui, le chanteur Caillot, etc. Nous savons déjà que plusieurs

Canzoni sont composées sur des poésies italiennes. Une chanson est en « petit nègre ». Mais c'est surtout pour nos vieux poètes français que le choix de Rousseau affirme une préférence marquée : on trouve, mis en musique par lui, des vers de Clément Marot, Baïf, Desportes, Remy Belleau, Bertaut; jusqu'à un roi : François Ier; jusqu'à un artisan : Maître Adam, le menuisier de Nevers; jusqu'à de vieilles strophes anonymes de romans de chevalerie, comme Amadis[1].

Les meilleurs de ces morceaux sont de simples romances, bien au goût du XVIIIe siècle. Quelques-unes, en leur brièveté, ont des thèmes d'une mélodie pure et d'une frappe nette, qui ne seraient pas indignes de figurer dans des œuvres de maîtres classiques.

Tel ce chant sur des paroles de La Motte :



1. Une lettre de Rousseau au lieutenant de police de Sartine, relative à ses rapports d'affaires avec ses éditeurs, révèle un détail bien fait pour nous intéresser : le libraire Guy lui aurait proposé de faire un recueil de vieilles chansons (lettre du 15 janvier 1772). Il est fâcheux que ce projet n'ait pas eu de suite, car sa réalisation nous eût permis de considérer Rousseau comme l'ancêtre des collectionneurs des anciennes chansons françaises.

Une chansonnette galante de La Borde : *Romance d'Alexis*, figure trois fois dans le recueil, sous trois formes musicales : l'une au moins a beaucoup de piquant et de grâce ; et si on la rapproche d'un certain *lied*, à l'allure populaire et au sujet tout semblable, qu'Haydn a fait chanter dans la dernière partie des *Saisons*, sans songer à mettre en balance les qualités d'écriture des deux auteurs, l'on conviendra tout au moins qu'au point de vue de l'agrément mélodique la composition de Rousseau n'est pas inférieure.

L'*Air de trois notes* : « Que le jour me dure », semble à première vue l'effet d'une gageure ; puis, en l'écoutant, l'on finit par se demander si l'intention de Rousseau fut vraiment de faire un tour de force, tant, avec ces trois seules notes, le sentiment intime s'épanche avec plénitude, tant il s'exhale en accents pénétrants. Et si nous avons gardé pour la citer à la fin de cette étude la romance : « Je l'ai planté, je l'ai vu naître », qui a ému et charmé plusieurs générations de cœurs simples, c'est qu'en ces huit mesures d'une mélodie touchante et claire il nous semble voir transparaître dans sa plus grande pureté l'âme sensible de Jean-Jacques Rousseau.

La tâche musicale du philosophe n'a donc pas été vaine, puisque ses chants ont servi, non

seulement à calmer ses peines, mais à adoucir aussi celles des autres, qu'ils ont été au cœur de beaucoup de braves gens. Et si ce résultat paraît trop modeste, il sera permis d'en constater un autre qui paraîtra sans doute plus décisif, puisqu'il touche aux destinées du théâtre, criterium essentiel auquel se reconnaît chez nous l'importance du rôle d'un compositeur.

Interrogeons les faits et les dates : ils vont nous permettre de situer de la façon la plus exacte la place tenue dans l'histoire par le *Devin du village*.

C'est en 1753 que le petit ouvrage de Jean-Jacques Rousseau parut à l'Opéra. Et c'est juste vingt ans auparavant, en 1733, que Rameau avait donné sa première œuvre, *Hippolyte et Aricie*, tandis qu'*Iphigénie en Aulide*, premier opéra de Gluck, date de vingt et un ans plus tard, 1774.

Dans cette période intermédiaire entre deux grands maîtres, quels noms de musiciens relevons-nous comme ayant alimenté le répertoire d'œuvres nouvelles ? Mondonville ? C'est le plus intéressant à coup sûr; mais il représente un art déjà périmé. Dauvergne ? Philidor ? Il est permis de leur préférer, même comme simple musicien, Jean-Jacques Rousseau. Royer ? Rebel et Francœur ? Berton le père ? En voilà qui méri-

tent le qualificatif de « manœuvres » que Rousseau appliquait aux auteurs habiles à certaines tâches techniques, mais incapables de rien autre!

Bref, de cette génération, le musicien qu'il faut nommer en première place, c'est Jean-Jacques Rousseau.

Son œuvre est la plus significative de celles de son temps. Par sa nature, par ce qu'elle a d'insuffisant même, elle est caractéristique entre toutes, car elle exprime avec fidélité l'esprit de son époque. Elle représente l'inspiration libre et facile, le retour à la nature. Il lui fut donné par là de vivre au delà du temps concédé d'ordinaire aux œuvres qui ne sont pas de tout premier plan. Sans que personne songeât qu'elle dût être écrasée par les chefs-d'œuvre de Gluck, elle a coexisté auprès d'eux, en parfaite entente, jusqu'à leur éclipse commune. On connaît l'anecdote de la perruque jetée, en 1827, aux pieds de Colette, par un irrévérencieux spectateur : le sens de ce geste, nous le comprenons très bien ; il voulait dire simplement que l'œuvre avait soixante-quinze ans, et qu'il y paraissait. Mais, en 1827, il était d'autres œuvres dont le même goût moderne, sans oser s'y attaquer par des manifestations si insolentes, poursuivait la chute avec autant de vivacité : c'étaient ces nobles tragédies que Jean-Jacques avait applaudies

d'enthousiasme à leur naissance, mais dont l'esprit romantique ne voulait plus supporter le ronron. Elles aussi étaient « perruques ». Aussi les œuvres de Gluck disparurent-elles avec le *Devin du village*, emportées par le même courant, — et certes on peut dire que la bluette de Rousseau tomba en bonne compagnie.

Mais il y a encore autre chose à montrer.

A l'époque où parut le *Devin du village*, il n'y avait à Paris qu'un seul théâtre de musique française, car l'Opéra-Comique n'existait pas. Ce dernier fut ouvert quelques années plus tard, et son répertoire constitué par la combinaison d'éléments multiples et divers, où entraient, avec l'imitation des intermèdes italiens, des survivances d'ancienne musique française, des chansons, etc. Mais, avant que cet amalgame fût formé, il existait une œuvre qui, par son style et son esprit, était un parfait et complet modèle d'opéra-comique, et cette œuvre, c'est le *Devin du village*. Comparons Colin et Colette avec les paysans de Sedaine et de Favart, rapprochons ce qu'ils chantent de ce que Monsigny et Grétry firent chanter plus tard à Rose et Colas, à Silvain, à Blaise, à Denise : le *Devin* nous apparaît, dès lors, comme le premier de ces petits chefs-d'œuvre dont l'esprit français fut si longtemps fier, et le génie inaugural de Rousseau

musicien s'affirmera par là une fois de plus.

Nous n'avons donc rien exagéré en disant, comme nous l'avons fait entendre à plusieurs reprises, que son influence musicale fut profonde et durable.

Mais si l'exemple donné par un simple acte d'opéra et un recueil de romances a été si fertile, que dirons-nous donc quand il s'agira des idées qu'il a répandues? Ah ! c'est dans ce domaine que Jean-Jacques Rousseau est souverain ! Et nous allons apercevoir qu'en musique il vit aussi loin et aussi juste que lorsqu'il traita de questions autrement graves, dont son génie précurseur assura l'avenir.

Ce n'est pas tant par ses polémiques occasionnelles que par ses écrits conçus dans le silence et la solitude qu'il mérite le mieux de nous arrêter. Il était de ceux dont le coup d'œil qui embrasse l'ensemble est plus sûr que le regard qui porte sur le détail immédiat : il était un guide moins utile à suivre parmi les querelles au jour le jour qu'à travers les ténèbres des temps futurs. La *Lettre sur la musique française* est le plus célèbre de ses écrits musicaux : ce n'est pas, tant s'en faut, celui qui fait le mieux connaître le fond de son esprit et de sa tendance. Encore, si l'on veut bien comprendre, en faisant

abstraction des détails les plus apparents, mais souvent les plus accessoires, l'on y trouvera un fonds d'idées parfaitement juste. Si la phrase à effet : « Les Français n'ont pas de musique, etc. » est absurde, la critique de la musique française, telle qu'elle existait en son temps, est parfaitement fondée ; aussi l'avertissement devait aboutir, non à une condamnation sommaire, mais au contraire à un effort pour faire mieux. Ce fut précisément ce qui se produisit, car l'évolution postérieure a donné pleinement raison à Rousseau.

Mais sortons de ces limites encore trop étroites. Dans ses écrits musicaux, Rousseau s'est élevé parfois à la hauteur des principes : il nous faut essayer de les dégager. L'importance de ces écrits fait de lui, à proprement parler, le premier musicographe français, à une époque où l'on était loin de songer à la musicographie. Nous en avons énoncé les principaux titres dans le récit de sa vie ; on les retrouvera cités dans la bibliographie finale : n'entrons donc pas dans le détail de ce qu'ils contiennent. Mais il en est un qui constitue une œuvre de la plus haute portée et qui, à plusieurs points de vue, est un véritable trésor : c'est le *Dictionnaire de musique*.

Tolstoï disait : « J'ai lu Rousseau tout entier ; j'ai lu ses vingt volumes, y compris le *Dictionnaire de musique*. » Le plus authentique héritier

du génie du citoyen de Genève a bien fait de s'initier à cette œuvre intégrale : le livre qu'il signale, comme pour s'étonner d'y avoir pris intérêt, n'a pas dû lui être inutile pour préciser ses idées sur l'art, paradoxales sans doute (celles de Rousseau le sont souvent aussi), mais tout autres que celles d'un esthéticien vulgaire, et visant loin et haut. Pourtant, un dictionnaire, cela n'est généralement pas pris pour un livre de lecture. Mais celui dont nous parlons n'est pas un dictionnaire ordinaire. Non seulement il est de Jean-Jacques Rousseau, mais il est une partie de l'Encyclopédie : œuvre prophétique encore que celle-là, et qui, par elle seule, a contribué grandement à changer l'ordre du monde. Nous n'oserions affirmer que le Dictionnaire ait eu, sur l'art dont il résumait la doctrine, une influence aussi directe et immédiate ; mais, ne fût-ce que par l'ambiance à laquelle il a contribué, il a secondé l'évolution postérieure de la musique. En tout cas, il en a été conscient et en a annoncé l'avènement inévitable.

Le *Dictionnaire de musique* traite de toutes les questions auxquelles son titre promet de répondre, exception faite (et justifiée dans la préface) pour la technique instrumentale. Il ne consacre pas non plus d'articles spéciaux à l'histoire de la musique ni à la biographie des maîtres :

personne au reste ne s'était encore avisé que ce pût être là matière à dictionnaire.

Mais il fait une très large place à toutes les questions de théorie. L'auteur s'y était intéressé dès sa jeunesse ; il avait complété ses connaissances par des lectures méthodiques faites au temps de sa grande activité, avant qu'il quittât le monde. Il avait compilé ainsi tous les auteurs réputés pour faire autorité en la matière : depuis Pythagore, Aristoxène, Aristide Quintilien, Martianus Capella, Boëce, Alypius, Jean de Muris, jusqu'à Zarlino, Burette, Kircher et Mersenne. C'est le résultat de ces études que résument des articles dont l'ensemble forme une partie importante du *Dictionnaire* : partie non originale, assurément, mais témoignant d'une curiosité aiguisée pour les plus lointaines et souvent les plus arides manifestations de l'art musical, fort bien faite et pouvant constituer encore une lecture intéressante et non sans profit.

Nous en pouvons dire autant de la partie, parallèle à la précédente, qui traite des questions théoriques dans leurs rapports avec l'activité contemporaine. Le XVIIIe siècle avait été ému par les découvertes relatives au principe de la consonnance, exposées par Rameau avec une géniale lucidité, non dans les termes assurément, mais dans les faits et dans les preuves.

Les philosophes s'étaient piqués d'émulation pour vulgariser de si belles découvertes. D'Alembert résuma la doctrine de Rousseau en un livre plus facilement intelligible au public que les lourds et obscurs ouvrages originaux. C'est une tâche analogue que Rousseau accomplit dans de nombreux articles ; et si parfois Rameau put avoir à se plaindre de quelques appréciations, du moins aurait-il dû reconnaître qu'il n'avait qu'à se louer de voir ses idées rendues accessibles à des gens qui ne demandaient qu'à les comprendre, et qui les trouvaient expliquées dans le Dictionnaire dans une langue dont il était loin, lui, de connaître le secret.

Nous ne nous arrêterons pas sur ces parties de l'ouvrage, si importantes soient-elles, non plus que sur des articles de pratique courante, traités parfois avec une ingéniosité qui fait oublier la banalité du fond : des définitions piquantes, des discussions dans lesquelles le polémiste ne peut s'empêcher de montrer le bout de l'oreille (bien que, dans la préface, il ait déclaré ne vouloir point paraître [1]) et qui rendent le dictionnaire vraiment vivant et attrayant.

1. Un seul rapprochement : la préface du Dictionnaire s'achève par une belle déclaration de l'auteur disant : « Je ne suis jamais entré dans la querelle des deux musiques... J'ai fait bien des fautes sans doute, mais je suis assuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une seule. » Tournons le feuillet et lisons le premier

Mais il nous faut insister sur une autre partie dont l'intérêt est de premier ordre, car elle contient toute l'esthétique musicale de Jean-Jacques Rousseau. Essayons d'en extraire la substance.

La grande préoccupation des hommes du XVIIIe siècle, en matière d'art, c'est l' « imitation de la nature ». Il importe d'expliquer tout d'abord, afin d'éviter les malentendus, ce que ce mot voulait dire pour eux : il ne signifie pas l'imitation des bruits matériels, à laquelle s'efforce une musique descriptive de bas étage. Il est deux autres mots qui nous donneront une idée plus juste de son sens véritable : « expression » et « représentation ». Les commentaires que nous allons trouver en abondance sous la plume de Jean-Jacques vont nous montrer que c'est bien dans cet esprit qu'il faut entendre cette imitation.

Voyons d'abord la définition la plus importante, celle du mot MUSIQUE : « Art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille ». Passons sur les considérations préliminaires et arrivons promptement à l'essentiel :

On pourrait et l'on devrait peut-être diviser la musique en *naturelle* et *imitative*. La première, bornée au seul

article : *Académie de musique*. Voici la définition de l'Opéra de Paris : « Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, sinon que, de toutes les académies du royaume et du monde, c'est assurément celui qui fait le plus de bruit. » Cela commence bien !

physique des sons et n'agissant que sur les sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables : telle est la musique des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, et en général toute musique qui n'est qu'harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir. Cette musique vraiment lyrique et théâtrale est celle qu'on s'efforce d'appliquer aux drames qu'on exécute dans nos théâtres.

Employons des expressions modernes : voilà la « musique pure » et la « musique dramatique » parfaitement définies et opposées l'une à l'autre. Toutes les préférences de Jean-Jacques vont à la seconde, et il ne professe pour la première qu'une estime médiocre. Suivons-le dans les conséquences qu'il va tirer de là.

Une première constatation pourra nous causer quelque étonnement : Rousseau ne traite pas sur un ton dogmatique la question fondamentale des rapports de la musique avec la poésie, ainsi qu'en son temps même le faisait Gluck dans la préface d'*Alceste*, que Wagner le fit plus tard dans *Opéra et drame* et qu'avaient fait déjà les Florentins au XVII[e] siècle. Est-ce à dire qu'il n'y

attache pas toute l'importance que nous pensions lui voir attribuer? Point du tout; nous dirions volontiers : tout au contraire. Si Rousseau ne pose pas le principe en termes explicites, c'est que l'évidence lui en paraît telle qu'il ne lui semble pas que cela puisse être nécessaire ; mais tout ce qu'il écrit là-dessus a le ton d'affirmations découlant d'un axiome qui n'a pas besoin d'être démontré. Devinerait-on dans quel article il serre la question de plus près ? Au mot CONTRESENS ! Ainsi, c'est par le côté négatif qu'il s'en occupe ; c'est par l'absurde qu'il fait sa démonstration ! Il commence par citer l'opinion d'un autre : d'Alembert. Celui-ci a affirmé que la musique n'est et ne doit être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant ; cela paraît à Rousseau l'évidence même, et il n'en demande pas davantage. C'est là en effet le principe qui gouverna toute sa vie musicale. S'il a proclamé que les Français sont incapables de musique et que les Italiens en ont seuls le don, c'est que la langue française lui paraît moins propre au chant que l'italienne. L'union de la musique et de la poésie est donc à ses yeux une nécessité inéluctable, puisque les qualités de la première sont subordonnées à celles de la seconde : il ne saurait y avoir ainsi entre elles de relations plus étroites.

Personne autre en effet n'a poussé si loin l'idée de la subordination de la musique. Gluck prétend bien la « réduire à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie ». Rousseau veut davantage : il prétend que la musique doive à la poésie sa vie tout entière. Shakespeare disait : « Musique et douce poésie s'accordent comme un frère et une sœur » ; Wagner déclarait que « la musique est femme », qu'elle a pour rôle d'être la compagne du poème, élément viril et fécondant. Pour Rousseau, elle en est issue : elle est l'enfant, en tutelle, soumis à l'autorité paternelle. Tout, dans ses écrits, manifeste que telle est bien l'idée qu'il s'en fait, que telle est sa conception de l'art lyrique. Nous ne discutons pas : nous nous en tenons à expliquer la pensée de notre auteur. Et, pour la faire intimement connaître, nous ne saurions mieux procéder qu'en extrayant de son œuvre, particulièrement du *Dictionnaire de musique*, quelques-uns des aphorismes par lesquels elle s'exprime.

Partout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire,... il règnera un tel accord entre la parole et le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire (art. Expression).

L'accent pathétique et oratoire est l'objet le plus immédiat de la musique imitative du théâtre (art. Accent).

Quand les compositeurs voudront réfléchir sur les vrais

principes de leur art, ils mettront, avec plus de discernement dans le choix des drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets ; et quand les paroles des opéras diront enfin quelque chose, la musique apprendra bientôt à parler (art. Ballet).

Donnez donc au musicien beaucoup d'images et de sentiments et peu de simples idées à rendre ; car il n'y a que les passions qui chantent, l'entendement ne fait que parler (art. Accent).

Rousseau ne méconnaît pas la difficulté qu'offre à l'artiste la réalisation parfaite de cette combinaison d'éléments multiples :

Malheureusement tous ces accents divers qui s'accor dent parfaitement dans la bouche de l'orateur ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du musicien, déjà si gêné par les règles particulières de son art (même article).

Mais c'est au créateur qu'il appartient de résoudre le problème :

Le vrai pathétique est dans l'accent passionné, qui ne se détermine point par les règles, mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse en aucune manière en donner la loi (art. Pathétique).

Au reste, l'expression est susceptible d'une grande variété de nuances :

La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme ; la colère d'une femme a d'autres accents que celle d'un guerrier ; un barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profession... Outre ces différences, l'habile compositeur en trouve d'individuelles

qui caractérisent ses personnages ; en sorte qu'on connaîtra bientôt à l'accent particulier du récitatif et du chan si c'est Mandane ou Emire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent et marquent ces différences... (art. Scène).

L'article *Opéra* a, par lui seul, toute l'importance d'une déclaration de principes. Il commence par un exposé historique qui n'en est pas la meilleure partie — défaut commun à tous les écrits de Jean-Jacques Rousseau, dont le mérite ne consiste pas dans l'exactitude de l'observation objective, mais dans la pensée intérieure et divinatoire. Mais déjà, après avoir expliqué dès la définition que l'opéra est « la représentation d'une action passionnée » à laquelle concourent « tous les charmes des beaux arts », il nous entretient d'un premier progrès duquel il tire la certitude que « l'effet de la musique, borné d'abord aux sens, pourrait aller jusqu'au cœur ». Il proclame la prééminence du drame ; mais il ne veut pas qu'il ait « rien de froid et de raisonné », qu'il contienne des « maximes sentencieuses, des délibérations politiques, en un mot-tout ce qui ne parle qu'à la raison » ; pas davan, tage « des jeux d'esprit, des madrigaux et tout ce qui n'est que des pensées ». Il affirme la décadence amenée par le fait que la musique « dé-

daigne la poésie qu'elle croit accompagner et croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageait avec sa compagne », et, de cet oubli de son véritable rôle, il tire la conclusion que le spectacle est trop souvent changé « en un véritable concert ». — Nous ne pouvons nous empêcher de constater au passage que, dans l'ensemble de ces considérations, se retrouvent les idées, les expressions même, dont Gluck fera plus tard grand usage dans ses préfaces. Rousseau a la plus haute idée du rôle de la musique. Considérant l'union des trois arts qui constituent l'opéra, musique, poésie, plastique, il écrit cette page infiniment remarquable :

C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, et le plus grand prodige d'un art qui n'a d'activité que par ses mouvements est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans le nombre des tableaux de la musique : quelquefois le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit. — Cet art a des substitutions plus fertiles ; Il sait exciter par un sens les émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans l'esprit du spectateur [1].

1. Ce passage du Dictionnaire est presque textuellement reproduit du chapitre XVI de l'*Essai sur l'origine des langues*.

Par quels moyens s'opèreront ces effets si bien définis? Sera-ce par le chant? On pourrait le croire, connaissant les goûts de Jean-Jacques et l'état de l'art de son temps. Eh bien, non : il a le pressentiment de la puissance future de l'orchestre. Lisons plutôt :

La symphonie même a appris à parler sans le secours des paroles, et souvent il ne sort pas des sentiments moins vifs de l'orchestre que de la bouche des acteurs (même article).

L'harmonie, qui devrait étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverses parties sans se confondre, concourent au même effet (Unité de mélodie).

Ces passages alternatifs de récitatif et de mélodie revêtue de tout l'éclat de l'orchestre sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences durant lesquelles l'orchestre parle pour lui (Récitatif obligé).

Si nous rapprochons ces déclarations de Jean-Jacques Rousseau de ses actes mêmes, si nous songeons qu'en composant son « mélologue » de *Pygmalion* (nous empruntons ce titre caractéristique à Berlioz, qui a adopté l'idée) il a ouvert la voie, non seulement au mélodrame classique, mais, nous l'avons dit, au drame symphonique moderne, si nous nous rappelons que sa critique du monologue d'Armide contenait le regret que les instruments ne coopérassent pas à expri-

mer les sentiments cachés dans l'âme de l'héroïne, nous devons conclure que Rousseau a été le premier à entrevoir l'importance de l'orchestre dans le drame musical, à poser le principe de sa participation à l'action scénique, et qu'en jugeant si clairement au milieu du XVIII[e] siècle, il a vraiment vu de loin.

Ce n'est pas tout. Par une admirable prescience, il en arrive à concevoir les plus authentiques beautés de l'art symphonique, à deviner les applications les plus osées du génie moderne. Il n'est pas, nous l'avons dit, un adepte de la musique descriptive, mais il se rend très subtilement compte de la puissance expressive des sons. Dans une lettre personnelle, il écrit ces simples mots, qui en disent assez pour constituer un exposé de principes :

> L'art du musicien ne consiste point à peindre immédiatement les objets, mais à mettre l'âme dans une disposition semblable à celle où la mettrait leur présence [1].

Beethoven dit-il autre chose lorsqu'en tête de la *Symphonie pastorale* il note les mots : « Plutôt une impression qu'une peinture ? »

Déjà, à l'article OPÉRA, nous avons vu Rousseau parler du pouvoir qu'a la musique de

1. Lettre à d'Alembert (accompagnant un envoi d'épreuves d'articles pour l'*Encyclopedie*) du 26 juin 1754.

« peindre les choses qu'on ne saurait entendre », de ces « substitutions » qui lui font « exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre ». Il complète sa pensée au mot IMITATION :

La musique peint tout, même les objets qui ne sont que visibles ; par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille... Le bruit peut produire l'effet du silence et le silence l'effet du bruit... L'art du musicien agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant.

Nous ne savons si Rousseau avait des exemples présents à l'esprit lorsqu'il écrivait ces lignes : nous ne les apercevons pas, quant à nous, dans les œuvres de son temps. Mais, en revanche, ces exemples nous apparaissent très distinctement dans les compositions qui se multiplièrent après lui, et parmi lesquelles nous distinguons quelques-uns de nos plus authentiques chefs-d'œuvre. Le calme divin des Champs-Élysées et l'horreur des Enfers où va se dévouer Alceste, la poésie tour à tour pénétrante et sublime de

la Scène au bord du ruisseau, de l'orage et de l'hymne de reconnaissance, dans la Symphonie beethovénienne, l'oppression de la scène aux champs et la hantise de la Marche au supplice de Berlioz, les fulgurances de l'incendie du Walhalla, le tableau puissant du Déluge dans l'œuvre de M. Saint-Saëns, jusqu'aux rayonnements et aux transparences de la Mer de M. Debussy, tout cela semble annoncé et défini avec une précision singulière par Jean-Jacques Rousseau.

Et s'il fallait aller plus loin encore, que de nouvelles analogies ne constaterions-nous pas? Nous comparerions le sentiment de la nature de Beethoven, ses aspirations vers le Divin, avec l'idéal du Vicaire savoyard et du Promeneur solitaire. Nous verrions Wagner, hanté par des idées philosophiques et humanitaires, proposant au peuple, dans une révolution, une constitution dont la base n'est pas sans rapports avec celle du *Contrat social*, et aboutissant à la création d'une œuvre immense — *l'Anneau du Nibelung* — qui proclame la nécessité du retour à la nature primitive et, comme le premier *Discours*, maudit l'or funeste au bonheur de l'humanité...

Mais il faut nous arrêter et nous en tenir ici à de pures considérations d'art. Elles se dégagent facilement de l'ensemble de cette étude.

Celle-ci nous a montré que Jean-Jacques Rousseau a pris une part active et vraiment efficace à l'activité musicale de son temps, et que, par cela seul, il tient très légitimement sa place dans l'histoire de la musique. Mais surtout elle nous a révélé que sa pensée a été fort au delà du XVIIIe siècle, car, de même qu'à d'autres points de vue il a prophétisé l'avènement de temps nouveaux, de même, au point de vue musical, il a annoncé l'évolution de l'art moderne, en a deviné l'esprit, apporté la justification par avance, et peut-être efficacement favorisé l'éclosion.

APPENDICE

NOTES DOCUMENTAIRES SUR QUELQUES ŒUVRES ET QUELQUES FAITS DE LA VIE DE J.-J. ROUSSEAU

I. LE RECUEIL DE CANZONETTE ITALIENNES. — Dans le premier dialogue : *Rousseau juge de Jean-Jacques*, l'auteur dit, parlant de lui-même : « A son arrivée à Paris (c'est-à-dire à son retour, en 1770), il chercha douze chansonnettes italiennes qu'il y fit graver il y a une vingtaine d'années et qui étaient de lui ; mais le recueil, les airs, les planches, tout fut anéanti dès l'instant, sans qu'il en ait pu recouvrer jamais un seul exemplaire. »

Nous avions cru aussi que cet ouvrage avait été perdu pour la postérité, comme pour l'auteur et, dans la première édition de ce livre, nous avions cherché, à l'aide de conjectures, à en retrouver des traces éparses dans diverses parties de l'œuvre musicale de Rousseau.

Depuis lors, nous avons eu la bonne fortune d'en découvrir un exemplaire, perdu parmi les anonymes de la Bibliothèque du Conservatoire. Son existence avait pu d'autant mieux échapper aux biographes que le titre ne porte aucun nom d'auteur. Le voici :

Canzoni di Batello. — Chansons italiennes, ou Leçons de musique pour les commençans. — A Paris. Aux adresses ordinaires. 1753.

Le cahier contient douze chansons, dont sept sont notées dans les *Manuscrits originaux de la musique de J.-J. Rousseau*, à la Bibliothèque nationale (Rés. Vm 7.667), et reproduites dans le recueil gravé : *Consolations*

des misères de ma vie. L'identification est donc hors de doute. Cinq autres morceaux sont inédits. — Voir à ce sujet la communication que nous avons faite au *Temps* du 10 mai 1916.

II. Sur les fêtes de Ramire. — La partition des *Fêtes de Ramire* (c'est-à-dire du dialogue musical destiné à relier entre eux les divertissements de *la Princesse de Navarre*) a été publiée dans l'édition moderne de Rameau, à la suite de cette dernière œuvre. Cela serait fort bien si la musique en eût été restituée à son véritable auteur, qui est Jean-Jacques Rousseau. Mais il n'en est rien et l'œuvre est présentée purement et simplement parmi celles de Rameau, comme étant de sa composition. Une préface tendancieuse tend à justifier cette insertion ; mais elle le fait pour des raisons qu'en général nous ne pouvons admettre. Sous le prétexte que la musique écrite par Rousseau a dû subir des modifications, cette préface avance que rien n'en est resté. Il nous paraît certain que cette conclusion est pour le moins trop absolue. Il est probable que les modifications ont consisté surtout en coupures, ce qui est le cas habituel en pareille circonstance. Le fait que l'ouverture écrite par Rousseau n'a pas été adoptée et que celle de *la Princesse de Navarre* figure dans l'unique partition connue des *Fêtes de Ramire* ne prouve rien : on a pu estimer que, le travail de l'adaptateur consistant simplement à rattacher entre elles les parties musicales existantes, l'ouverture originale devait nécessairement garder sa place. Dans les récitatifs, nous ne reconnaissons aucunement la manière de Rameau. Certains nous paraissent témoigner de l'embarras avoué par les *Confessions* en ce qui concerne les liaisons tonales ; si d'ailleurs il est vrai que les tons ne sont pas toujours aussi éloignés que l'écrit de Rousseau pourrait le faire croire, c'est que la musique du XVIIIe siècle module moins

que la musique moderne ; elle le faisait pourtant encore assez pour préoccuper un musicien dont le « métier » n'était pas la qualité principale. Faut-il admettre qu'un ou deux petits airs ont été refaits par Rameau ? On pourrait reconnaître sa manière plus nette et ses harmonies plus serrées dans la scène V, entre Isbé et Fatime (pp. 156-157), peut-être aussi dans la musette finale : « Ces beaux nœuds, peuples heureux », dont l'auteur de la préface, constatant la médiocrité des vers, dit avec finesse qu'ils ne sont pas « dans une musette »... bien que c'en soit une. Rien d'ailleurs ne prouve cela d'une façon certaine. Mais partout ailleurs nous trouvons une autre manière, plus proche de Lulli que de Rameau (c'était justement celle de Rousseau à cette époque). Nous croyons notamment que l'air de Ramire avec les violons (p. 160) est plutôt de Rousseau que de Rameau, et qu'il est un de ces « airs d'appareil » dont parle l'auteur. Relevons enfin quelques erreurs matérielles. Il est inexact que la lettre de Rousseau à Voltaire soit du 11 novembre et non décembre : la date « 11 décembre » se lit très ostensiblement sur l'original, tandis que c'est la réponse de Voltaire qui a été attribuée à tort au 15 novembre ; c'est bien en décembre qu'elle fut écrite aussi, et c'est sous cette date même qu'elle a été imprimée dans les *Confessions*. Le système basé sur cette prétendue erreur de dates s'écroule donc de lui-même ; il entraîne avec lui la série d'hypothèses aventureuses, plutôt du domaine du roman que de la critique historique, qui l'escortaient. Quant à la gratification de 792 livres que Jean-Jacques, d'après un état de dépenses reproduit par la même préface, aurait reçue pour son travail, observons d'abord qu'elle est attribuée simplement à un « sieur Rousseau, musicien », et que, ce nom étant assez commun, et notre auteur ayant travaillé aux *Fêtes de Ramire* non seulement comme musicien, mais aussi comme poète, aucune signature d'ailleurs n'étant inscrite sur la pièce,

nous ne devons pas nécessairement le reconnaître dans ce libellé ; ensuite, constatons que les dépenses en question portent, d'après l'indication expresse de la préface, sur l'exécution des fêtes données pour le mariage du Dauphin en février et mars 1745, et les représentations de sept ouvrages, savoir : trois nouveaux, *La Princesse de Navarre*, *Zélindor roi des Sylphes*, *Platée*, et quatre du répertoire, *Thésée*, *Zaïde reine de Grenade*, *les Amours de Ragonde* et *les Précieuses ridicules*. Or, *Les Fêtes de Ramire* ne figurent pas dans cette liste et leur représentation eut lieu le 22 décembre, date de longtemps postérieure à celle où dut être effectué le règlement des fêtes de l'hiver précédent. Comme Rousseau, de son côté, dit qu'il perdit « l'honoraire que devait lui produire son ouvrage », et que nous n'avons aucune raison de douter de cette parole, nous devons donc conclure que c'est un autre que lui qui a touché la gratification en question.

Complétons enfin des indications bibliographiques imparfaites : la partition des *Fêtes de Ramire*, d'après laquelle a été gravée l'œuvre qui figure dans l'édition de Rameau, est une copie appartenant à la Bibliothèque de Versailles, où elle est inscrite sous la cote Ms. 1125 (131). Elle figure dans un volume somptueusement relié, aux armes du duc de Richelieu, contenant les partitions du *Temple de la Gloire* (autre opéra de Voltaire et Rameau, donné à Versailles, le 27 novembre 1745) et des *Fêtes de Ramire*. Le titre du premier ouvrage figure seul sur la reliure ; quant au livret imprimé de *Ramire*, il ne cite d'autre auteur que le maître de ballet. En ce qui concerne la comptabilité, le *Temple de la Gloire* ne figurant pas plus que les *Fêtes de Ramire* sur les états de dépense des fêtes précédentes, où les titres des œuvres sont énumérés, il en ressort plus évidemment encore que ces nouvelles fêtes ont fait l'objet d'un règlement spécial ; il se confirme donc que Rousseau

n'a pas pu être compris sur l'état des gratifications de février-mars. D'autre part, l'unique partition qui nous a fait connaître les *Fêtes de Ramire* n'est certainement pas celle qui a servi à la représentation ; il n'est même aucunement certain qu'elle y ait été conforme : copiée pour être conservée dans la bibliothèque du duc de Richelieu, il se peut fort bien qu'elle ait été une combinaison des *Fêtes de Ramire* et de *la Princesse de Navarre* ; cette dernière œuvre, sous sa forme originale, manquant à la collection du duc, il est très possible que le copiste, afin que la musique de Rameau fût conservée dans sa totalité, ait transcrit l'ouverture de *la Princesse* de préférence à celle que Rousseau avait écrite pour *Ramire*, mais que cette dernière ait été exécutée : l'assertion de Rousseau (qui d'ailleurs ne parlait que par ouï dire, puisqu'il n'assistait pas à la représentation) se trouverait donc ainsi d'accord avec les faits. — Nous ne nous sommes arrêtés à ces minuties qu'afin de protester contre la tendance d'écrivains enclins à céder à leurs préjugés pour contredire l'auteur objet de leur critique, et de montrer qu'assez souvent l'expérience établit que les souvenirs de cet auteur sont plus proches de la vérité que les démentis gratuits qu'on prétend lui infliger.

III. Sur les muses galantes. — La lettre par laquelle nous avons vu Rousseau annoncer l'achèvement des *Muses galantes* étant du 9 juillet 1745, la représentation des *Fêtes de Ramire* du 22 décembre, et les lettres de Rousseau et Voltaire concernant cette dernière œuvre du 11 et du 15 décembre, c'est donc entre ces dates, vraisemblablement au commencement de l'automne, que doivent être placés les événements intermédiaires (audition chez La Pouplinière, lecture aux Menus-plaisirs, composition de l'acte d'*Hésiode*, commande des *Fêtes de Ramire* par le duc de Richelieu, enfin élaboration de ce dernier ouvrage

par Jean-Jacques Rousseau). — La partition des *Muses galantes* a été jusqu'à présent, avons-nous dit, considérée comme perdue. M. A. Pougin, le plus récent biographe musical de Rousseau, disait encore : « Il n'en est rien resté... Pas plus que pour les *Muses galantes* il ne reste de traces de la musique... » (*Jean-Jacques Rousseau musicien*, pp. 41 et 42). Une note du marquis de Girardin, placée en tête d'un des volumes manuscrits de Jean-Jacques Rousseau remis à la Convention en l'an III et conservés à la Chambre des députés, dit cependant : « Il reste entre les mains de sa veuve... le manuscrit original et unique de la partition, paroles et musique, des *Muses galantes* que j'ai fait retrouver et revenir avec beaucoup de peine d'Angleterre. » D'après quelques indications éparses dans la correspondance de Rousseau, cette partition serait restée quelque temps entre les mains de Mme d'Épinay, puis aurait passé par celles de Philidor, qui aurait fait quelques difficultés à la restituer à l'auteur (voir diverses lettres de 1759, non insérées dans les recueils). Quoiqu'il en soit, elle ne fait pas partie de la collection des manuscrits que du Peyrou, Moultou et René de Girardin avaient déposés « dans la bibliothèque publique d'un peuple libre », et nous en serions réduits à en déplorer la perte totale si, parmi les souvenirs laissés par le dernier hôte de Jean-Jacques Rousseau, il n'était resté une copie musicale qui permet aujourd'hui de combler en partie cette lacune. C'est l'ensemble des parties séparées de la première entrée des *Muses galantes*, l'acte d'*Hésiode*, document faisant partie d'une importante collection de musique copiée par Rousseau, et propriété personnelle de la famille de Girardin. Nous avons dû à l'extrême obligeance de M. le marquis Fernand de Girardin, actuellement possesseur de ces manuscrits, la faveur d'examiner cet inappréciable trésor, et, particulièrement, d'avoir pu étudier et analyser cette partie survivante des

Muses galantes, dont l'existence actuelle est pour la première fois révélée au public par ce livre.

IV. Collaboration a l'Encyclopédie. — La préface du *Dictionnaire de musique* (à laquelle est empruntée la citation entre guillemets ci-dessus) et les *Confessions* sont d'accord sur les circonstances de la collaboration de Rousseau à l'*Encyclopédie*. « Je fus le seul qui fus prêt au terme prescrit », dit-il. Une lettre à Mme de Warens précisera l'époque de ce travail et nous éclairera sur les dispositions qui présidèrent à son accomplissement. Elle est datée du 17 janvier 1749. Rousseau écrit : « Un travail extraordinaire qui m'est survenu, et une très mauvaise santé, m'ont empêché, ma très bonne maman, de remplir mon devoir envers vous depuis un mois. Je me suis chargé de quelques articles pour le grand *Dictionnaire des arts et des sciences*, qu'on va mettre sous presse. La besogne croît sous ma main et il faut la rendre à jour nommé; de façon que, surchargé de ce travail, sans préjudice de mes occupations ordinaires, je suis contraint de prendre mon temps sur les heures de mon sommeil. Je suis sur les dents ; mais j'ai promis, il faut tenir parole : d'ailleurs je tiens au cul et aux chausses des gens qui m'ont fait du mal ; la bile me donne des forces et même de l'esprit et de la science :

La colère suffit et vaut un Apollon.

Je bouquine, j'apprends le grec. Chacun a ses armes : au lieu de faire des chansons à mes ennemis, je leur fais des articles de dictionnaire. » Il semble fort que ces dernières aménités s'adressent à Rameau. Il n'est pourtant pas mal traité, au moins en paroles, dans l'*Encyclopédie*.

V. Sur le Devin du village. — La partition autographe de cet ouvrage fait partie de la collection des ma-

nuscrits de Jean-Jacques Rousseau appartenant à la Bibliothèque de la Chambre des Députés. Il est manifeste qu'elle ne provient pas, comme la plupart des manuscrits de la même collection, de la succession du philosophe et des papiers restés entre les mains de sa veuve : la griffe de Francœur, apposée sur un grand nombre de pages, atteste qu'elle avait appartenu à ce chef d'orchestre, neveu de celui qui dirigea la première représentation du *Devin* à Fontainebleau, et dont l'importante bibliothèque musicale se trouve aujourd'hui dispersée dans plusieurs collections. Ce document est d'autant plus intéressant qu'il nous fait connaître la première forme de l'œuvre, antérieure aux représentations de l'Opéra, et qu'il confirme pleinement ce que l'auteur a dit de ses remaniements. Elle ne comprend en effet que les morceaux correspondant à l'action principale, c'est-à-dire la première version de l'œuvre, telle qu'elle fut donnée à la Cour sans l'ouverture et sans les divertissements, ceux-ci ayant été ajoutés plus tard. Mais comme, dans les usages du XVIIIe siècle, il était impossible d'admettre qu'un opéra prît fin après son dénouement logique et ne fût pas suivi de chants et de danses étrangers au drame, une autre main a ajouté plusieurs morceaux empruntés au répertoire, parmi lesquels nous avons reconnu plusieurs airs de Rameau.

VI. Sur la Symphonie de J.-J. Rousseau au Concert spirituel. — Cette œuvre est annoncée dans le *Mercure* sous le titre de « Symphonie à cors de chasse de M. Rousseau de Genève ». Son existence a été signalée pour la première fois par le livre de Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime* (1900), pp. 250 et 252. — Je ne sais si je m'écarterais beaucoup de la vérité si j'exprimais l'hypothèse que cette symphonie pourrait n'être autre que l'ouverture des *Muses galantes*,

précédemment exécutée par l'orchestre de La Pouplinière et que Rameau avait approuvée par le fait même qu'il jugeait Rousseau incapable d'en être l'auteur. Cette ouvertures des *Muses* était conçue, nous est-il dit, dans le style italien : or, à l'encontre des ouvertures françaises, les ouvertures d'opéras italiens, dites *Sinfonie*, étaient des compositions d'orchestre en trois parties, construites exactement dans la forme des premières symphonies d'Haydn, de Mozart même, et c'est dans cette forme que Jean-Jacques Rousseau a écrit toutes les ouvertures que nous connaissons de lui : celle du *Devin du village*, celle de *Daphnis et Chloé* (dont le troisième morceau fait défaut), celle même de *Pygmalion*, musique composée sur ses indications évidentes par un amateur, et où le second morceau (*Andante*) est de lui. — A vrai dire, cette série d'observations reste d'une insuffisance dont nous ne chercherons pas à mesurer l'étendue, car il manque le principal pour les rendre vraiment utiles, à savoir, soit l'ouverture des *Muses galantes*, soit la « Symphonie à cors de chasse » du Concert spirituel, l'une et l'autre étant perdues.

VII. Opinions successives de J.-J. Rousseau sur les deux musiques. — Citations : « Nourri, dès mon enfance, dans le goût de la musique française, et de l'espèce de poésie qui lui est propre, je prenais le bruit pour de l'harmonie, le merveilleux pour de l'intérêt et des chansons pour un opéra. » (Avertissement des *Muses galantes*). — Nous avons reproduit en son temps le passage des *Confessions* où l'auteur expose l'état de ses préférences musicales lors de son arrivée à Venise, et tout ce que nous savons de sa première éducation (son goût pour les cantates de Clérambault, de Bernier et de Batistin, pour les morceaux d'opéras de Rameau et de Montéclair) confirme l'exactitude de ces dispositions

primitives. Notons aussi, comme caractéristique de l'évolution subie après les premières auditions de musique italienne, une lettre de la *Nouvelle Héloïse*, où le ton du roman, renchérissant sans doute sur la vérité plus simple, reste pourtant d'accord avec celle-ci. Saint-Preux, soumis à la même épreuve, s'avoue vaincu et s'écrie : « Ah ! ma Julie, qu'ai-je entendu ? Quels sons touchants ! quelle musique ! quelle source délicieuse de sentiments et de plaisirs ! Ne perds pas un moment ; rassemble avec soin tes opéras, tes cantates, ta musique française ; fais un grand feu bien ardent, jettes-y tout ce fatras et l'attise avec soin, afin que tant de glace puisse y brûler et donner de la chaleur au moins une fois... Dans quelle étrange erreur j'ai vécu jusqu'ici sur les productions de cet art charmant ! etc. » *Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre XLVIII.

Quant aux compositions musicales de Rousseau, les plus significatives, étant celles de sa jeunesse, sont conçues essentiellement dans le style de l'esprit français, avec une note personnelle ; l'influence italienne ne s'y manifeste que par quelques ornements accessoires et superficiels. L'imitation des formes italiennes est plus sensible dans les dernières œuvres (nouveaux airs du *Devin du village*, *Daphnis et Chloé*), mais ce sont les moins importantes.

VIII. — Sur les querelles de J.-J. Rousseau avec l'Opéra au sujet du droit de représentation du *Devin du village*, lire, outre les *Confessions,* les lettres de Rousseau au comte d'Argenson (du 6 mars 1754) ; au comte de Saint-Florentin (11 février 1759) ; et trois lettres à Lenieps (25 avril, 7 mai et 3 juillet 1759 ; ces deux dernières ne figurent pas dans les éditions de la Correspondance ; elles ont été publiées récemment : celle du 7 mai dans les *Annales de la Société J.-J. Rousseau* de 1911 ; celle du 3 juillet

dans la *Revue de Bourgogne*, 1912, n° 2, par M. Jean Chantavoine). Enfin la partition autographe du *Devin du village* (Bibliothèque de la Chambre des députés) est précédée d'une longue notice, dont le signataire, nommé Clos, raconte par le menu ces querelles, auxquelles il dit avoir été mêlé comme intermédiaire entre J.-J. Rousseau et l'Opéra, afin de rétablir l'accord entre eux. — En définitive, le bénéfice pécuniaire que Rousseau retira de ce petit ouvrage fut le plus important qu'il ait réalisé en sa vie ; il l'a constaté lui-même dans ses *Confessions* comme dans ses *Dialogues*. — Les lettres à Lenieps des 7 mai et 3 juillet 1759 font intervenir Philidor, que nous avons déjà vu avoir été en relations intermittentes avec Rousseau : celui-ci lui reproche, dans ces lettres, de retenir par-devers lui, au lieu de la restituer, une partition qui n'est pas nommée ; d'après une communication de M. Th. Dufour, basée sur des lettres inédites, cette partition serait celle des *Muses galantes* (voir ci-dessus). Philidor a écrit la musique d'un air ajouté, sans le consentement de l'auteur, au divertissement du *Devin du village*, en 1763, morceau qui fut gravé à la suite de la partition dans certaines éditions.

IX. Sur le Dictionnaire de musique. — Les articles de J.-J. Rousseau écrits pour l'*Encyclopédie* ne sont qu'une minime partie du *Dictionnaire de musique*. Celui-ci fut rédigé, dans les moments perdus de l'auteur, entre les années 1756 et 1764. Il en est question plusieurs fois dans les livres IX à XII des *Confessions*. Un premier extrait, contemporain du séjour à l'Ermitage, a été cité dans la biographie ; en voici quelques autres : « Restait le *Dictionnaire de musique* : c'était un travail de manœuvre qui pouvait se faire en tout temps et qui n'avait pour objet qu'un produit pécuniaire. » (Livre X, époque du *Contrat social*). Au moment de la publication d'*Emile*, il

est encore question du *Dictionnaire* ainsi que de l'*Essai sur l'origine des langues* (livre XI) ; enfin, pour la dernière fois, le livre XII, racontant la vie de Rousseau à Motiers, dit : « Je repris mon Dictionnaire de musique, que dix ans de travail avait déjà fort avancé, et auquel il ne manquait que la dernière main et d'être mis au net. » La préface est datée de Motiers-Travers, 20 décembre 1764. Plusieurs lettres de la Correspondance traitent de l'achèvement et de la publication du livre (de Motiers, 3 mars 1765, à Clairault, pour la censure ; de Wooton, 28 juin et août 1766, à d'Ivernois et à Rey, détails relatifs à l'impression ; de Trye-le-Château, 9 septembre 1767, au lieutenant-général de police de Sartine et à du Peyrou, pour la censure ; du même lieu, 25 janvier 1768, à Granville, annonce de l'envoi d'un exemplaire).

X. Sur la musique de Pygmalion. — L'histoire de la composition de la musique de *Pygmalion* par Horace Coignet a été racontée par cet auteur lui-même dans un chapitre sur *J.-J. Rousseau à Lyon*, écrit pour un livre collectif : *Lyon vu de Fourvières* et reproduit ou résumé par la plupart des auteurs qui ont étudié la question : Fétis, G. Becker, MM. A. Pougin, Ed. Istel, Léon Vallas et Antoine Sallès. La musique écrite par Coignet sur les instructions de l'auteur principal, et contenant deux morceaux de celui-ci, nous est connue par un petit nombre de documents épars, dont voici les principaux : une partition manuscrite aux Archives de la Comédie-française (la Bibliothèque du Conservatoire a fait exécuter d'après elle une copie moderne) ; une collection de parties séparées (copie) à la Bibliothèque Nationale ; une autre (copie de la main de J.-J. Rousseau) dans la collection de M. F. de Girardin. G. Becker a signalé en outre l'existence de deux éditions gravées par les soins de Coignet (en parties séparées, semble-t-il), l'une gravée par Mme Oger,

et publiée à Lyon, chez Castaud, et à Paris, chez Danvin, sous le titre : *Pigmalion de M. Rousseau, monologue mis en musique par Coignet* (exemplaire appartenant à Van der Straeten), l'autre, sous le même titre, mais d'un autre format (à Paris, chez Lobry), appartenant à la Bibliothèque de Berlin. M. Sallès mentionne, d'après les *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, un autre exemplaire de l'édition lyonnaise, comme faisant partie de la bibliothèque du prince de Monaco et provenant de l'héritage de Coignet. — Nous devons sur ce sujet une mention particulière au travail de M. Edgar Istel, qui contient une étude développée et très documentée, mais dont le vice principal est dans la thèse elle-même : sans que nous voulions entrer dans une discussion qui pourrait nous mener trop loin, nous devons au moins dire que l'auteur n'a pas démontré que la musique de la partition de *Pygmalion* qu'il a trouvée à Berlin, et qui est l'objet principal de son écrit, soit de la composition de Jean-Jacques Rousseau, tandis que bien des raisons nous semblent prouver le contraire.

XI. Rousseau copiste de musique. — Cette question professionnelle a toujours beaucoup préoccupé Rousseau. Il avait à cœur de passer pour un copiste sérieux, faisant son métier, correctement d'abord, ensuite parce qu'il lui était nécessaire comme gagne-pain. Il y revient à plusieurs reprises dans les dialogues (notamment le second) de *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Il constate qu'après que toutes les économies qu'il avait pu faire eurent été absorbées par ses dépenses au temps de sa proscription, il ne lui resta plus qu'un revenu (incertain) de 1.100 francs : il lui fallait donc se créer des ressources, et comme, depuis le *Dictionnaire de musique* jusqu'à sa mort, il n'a pas publié de livres, il n'y avait que le travail manuel qui pût les lui fournir. Nous n'avons pas à aborder ici la question

de principe de ce travail manuel. Quant au fait même, Rousseau déclare avec une insistance parfois impatiente qu'il est un copiste très sérieux. Il a fait en plusieurs endroits le compte de sa copie. Dans son second dialogue, il déclare qu'en six ans (de 1770 à 1776) il a « écrit en simple copie plus de six mille pages de musique, dont une partie, musique de harpe et de clavecin, en solo et concerto de violon, très chargés et en plus grand papier... » Plus loin, dans le même écrit, il ajoute en note : « Ayant fait une partie de ce calcul d'avance, et seulement par comparaison, j'ai mis tout trop au rabais, et c'est ce que je découvre bien sensiblement à mesure que j'avance dans mon registre, puisqu'au bout de cinq ans et demi seulement j'ai déjà plus de neuf mille pages bien articulées, et sur lesquelles on ne peut contester. » Un de ces comptes a été retrouvé dans ses papiers (collection Girardin). Il y est donné des détails circonstanciés sur les œuvres transcrites, les personnes pour qui elles ont été faites (et qui ne les ont pas toujours payées), et établit que, du 1er avril 1772 au 22 août 1777, Rousseau a copié 9.236 pages, auxquelles il faut ajouter, par approximation, 1.949 de septembre 1770 à avril 1772, au total, 11.185 pages en sept ans. Le prix demandé pour cette copie était de dix sous la page. — Rousseau a expliqué plusieurs fois quels étaient les défauts et les qualités de son écriture. Il reconnaît que ses distractions l'obligeaient souvent à perdre son temps en grattages ou recommencements. Un de ses griefs contre Grimm fut une critique que celui-ci lui adressa (peut-être par plaisanterie : on ne sait pas) au sujet des fautes qu'il laissait échapper. Celles de ses copies que nous avons vues sont, en tous cas, d'une très belle écriture, claire et nette, et des plus lisibles. Le certain est que Rousseau dut à ce travail la connaissance d'une grande quantité de musique, et que celui qu'il exécuta dans les premiers temps de sa vie ne

fut pas inutile à sa formation musicale. Quand, à son passage à Lyon, à dix-neuf ans, il y fut pour la première fois employé, il constata qu'il avait déjà souvent copié de la musique : « Ma meilleure manière de l'apprendre, dit-il, était d'en copier. »

XII. Relations de J.-J. Rousseau avec Gluck et avec Grétry. — Les éditions complètes des œuvres de Jean-Jacques Rousseau contiennent les deux écrits suivants, publiés d'après des manuscrits trouvés dans ses papiers après sa mort : *Réponse du petit faiseur à son prête-nom sur un morceau de l'Orphée de M. le Chevalier Gluck* (analyse, faite au point de vue expressif autant que technique, des accords du chœur des démons répondant : *No!* au chant d'Orphée) et *Fragments d'observations sur l'Alceste italienne de M. le Chevalier Gluck*, écrit plus important que le précédent, annexé à une *Lettre à M. le docteur Burney, auteur de l'Histoire générale de la musique*, où sont traitées diverses questions de technique et d'esthétique musicale. Nous nous proposons de parler d'une façon plus approfondie des rapports qui existèrent entre Gluck et Jean-Jacques Rousseau dans le livre en préparation : *Gluck et la philosophie du XVIIIe siècle*. Complétons simplement les sommaires indications ci-dessus en rappelant que les relations d'amitié qui existèrent d'abord entre Gluck et le philosophe furent interrompues, sans autre raison, semble-t-il, que l'esprit soupçonneux et l'humeur noire qui, à cette époque de sa vie, brouillèrent Rousseau avec la plupart de ses amis. Le premier dialogue de *Rousseau juge de Jean-Jacques* donne à cet égard l'indication suivante, assez vague : faisant allusion à l'on ne sait quelle opinion défavorable (peu vraisemblable) d'un « grand musicien étranger venu depuis peu dans ce pays », Rousseau réplique : « Et, je vous prie, le connaissez-vous bien, ce grand musicien

étranger ? Savez-vous par qui et pourquoi il a été appelé en France, quels motifs l'ont porté tout d'un coup à ne faire que de la musique française et à venir s'établir à Paris ? — Je soupçonne quelque chose de tout cela, etc. »

Au sujet des rapports de J.-J. Rousseau avec les musiciens de son temps, rappelons l'anecdote de sa rencontre avec Grétry, rapportée dans les *Essais* de ce dernier (I, 270). Ils furent présentés l'un à l'autre à une représentation de la *Fausse Magie* et se contemplèrent « avec attendrissement ». Rousseau s'intéressa à la famille de Grétry, demanda qui était sa femme : « C'est une fille d'artiste ; la simple nature est son guide. — Je m'en doutais. J'aime les artistes, ils sont enfants de la nature. » Ils sortirent ensemble à la fin du spectacle. Voulant le garer d'un mauvais pas, Grétry prit Rousseau par le bras : celui-ci se dégagea brusquement, disant : « Laissez-moi me servir de mes propres forces » ; il partit de son côté et ils ne se revirent plus jamais. — L'appréciation que Grétry ajoute sur la nature, le génie et l'œuvre musicale de Rousseau, est d'ailleurs empreinte de la plus vive admiration.

XIII. Sur l'authenticité du Devin du village. — M. Arthur Pougin a pris la peine de réfuter ceux qui ont prétendu que la musique du *Devin du village* n'est pas de J.-J. Rousseau. Il nous suffit amplement de renvoyer nos lecteurs à sa démonstration (voy. son *Jean-Jacques Rousseau musicien*, pp. 73 à 85). — Pourquoi faut-il qu'un écrivain si informé n'ait pas osé aller jusqu'au bout de sa juste thèse, et que, tout en affirmant que le *Devin du village* est de Jean-Jacques Rousseau, il ait admis que, tout de même, il n'est peut-être pas absolument de Jean-Jacques Rousseau ? Etait-il donc si difficile de résister à des suggestions jugées par ailleurs mal fondées ? M. Pougin veut bien que Rousseau ait tracé les

principaux traits de son œuvre, qu'il en ait trouvé les thèmes et noté les mélodies ; mais il le croit incapable d'avoir écrit la partition. Les moindres indices lui sont bons pour étayer sa conjecture. Rousseau, qui connaissait Philidor (ayant fait avec lui la partie d'échecs), raconte-t-il qu'il lui a demandé de faire dans les *Muses galantes* « quelques accompagnements et remplissages... travail de manœuvre », ce que d'ailleurs Philidor refusa, tout aussitôt M. Pougin fait entendre que la meilleure partie des *Muses galantes* doit être de Philidor, ce « travail de manœuvre » lui paraissant être une chose considérable, alors que des maîtres tels que Lulli avaient coutume de s'en décharger sur des secrétaires, des praticiens. Au reste, de Jean-Jacques Rousseau ou de Philidor, ce n'est pas le premier qui a été le plus convaincu de complaisance à s'approprier les idées musicales des autres... Pour le *Devin*, Rousseau a dit que ses récits avaient été refaits par Jéliotte et Francœur pour la représentation de Fontainebleau, mais que, pour l'Opéra et la partition gravée, il les rétablit tels qu'il les avait composés lui-même. A cela M. Pougin oppose ce démenti sans preuve : « Ce qui est certain, quoi qu'il en dise, c'est que, aussi bien à l'Opéra qu'à la Cour, les récitatifs furent ceux de Jéliotte et de Francœur. » Or, outre que la parole de Jean-Jacques nous paraît plus digne de créance qu'une hypothèse qui ne s'appuie sur rien, nous avons, pour contredire cette opinion, un document tout à fait péremptoire, qui n'est autre que le manuscrit autographe du *Devin du village*. On y voit en effet des récitatifs dont la notation originale est recouverte par des collettes : ce sont les changements opérés par des mains étrangères ; mais jamais la musique qui y est inscrite ne se retrouve dans la partition gravée, tandis que celle-ci a adopté, soit la version primitive qu'on retrouve sous les collettes, soit parfois une troisième version, celle-ci évidemment

de Rousseau comme la première. Aucune preuve non plus n'est donnée à l'appui de l'assertion que l'air de bravoure de Colette, dans le divertissement, n'est pas de Rousseau, si ce n'est que « si on le compare aux autres morceaux on y sent la main d'un musicien expérimenté » : mais la comparaison établit surtout que ce morceau est une composition comme tout le monde savait en faire, tandis que les autres sont personnels, et la seule conséquence qui en ressort est que Rousseau, quand il le fallait, pouvait être banal comme les autres : quant à la technique qui y est déployée, elle n'est pas supérieure à celle du reste de l'œuvre. C'est d'ailleurs une idée très fausse que de douter que Rousseau fût en état de composer lui-même une œuvre de forme si simple : vingt ans de pratique antérieure, trois opéras, des lectures nombreuses, l'expérience acquise en copiant la musique des maîtres, tout cela suffisait amplement pour qu'il pût écrire les trois parties et orchestrer pour les six instruments dont se compose ordinairement la partition du *Devin du village* : ce n'est pas là qu'est son mérite, et de cela non plus il n'était pas incapable. Quant aux changements faits au cours des représentations, s'il fallait contester aux compositeurs la paternité de leurs œuvres parce qu'elles ont été victimes des tripatouillages des directeurs, chefs d'orchestre, chanteurs, musiciens, etc., quel ouvrage de l'Opéra pourrait être tenu pour authentique ? Oui : à Fontainebleau, la représentation fut terminée par des airs de Rameau ; plus tard, Philidor ajouta un air nouveau pour le *Devin* ; mais rien de ces éléments étrangers n'a été accepté par Rousseau, dont la partition représente l'œuvre telle qu'il l'a conçue et écrite, sans alliage d'aucune sorte. — L'attribution des airs à un certain Fanton, musicien de la Sainte-Chapelle, est tirée d'une lettre de Louis Francœur qui se trouve en tête de la partition autographe du *Devin du village*, à la Bibliothèque de la

Chambre des députés; cette lettre contient autant d'inexactitudes vérifiées que de mots. — Notons que Jean-Jacques Rousseau a discuté lui-même et serré de très près la question (qui lui tenait fort à cœur) dans ses dialogues de *Rousseau juge de Jean-Jacques.* Les deux premiers dialogues sont pleins du *Devin du village* et de la réalité des talents musicaux de l'auteur; il s'y explique avec autant de lucidité que de franchise impartiale. Dans une note du second dialogue, il déclare avoir introduit au commencement du ballet un air de clavecin que d'Holbach l'avait pour ainsi dire obligé à prendre dans un recueil lui appartenant : les *Confessions* avaient déjà rapporté le même incident, sans importance par lui-même. Il ajoute qu'il a emprunté à une chanson de Collé les mots du refrain : « C'est un enfant » et que les paroles de l'air dont il composa la musique pour Mlle Fel avaient été faites par Cahuzac. C'est là tout ce que le *Devin du village* doit à d'autres qu'à Jean-Jacques Rousseau, et ce n'est, à proprement parler, rien.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES MUSICALES DE J.-J. ROUSSEAU

Symphonie composée et exécutée à Lausanne en 1730.

Cantates, chansons, composées et exécutées à Chambéry de 1733 à 1737 (œuvres perdues pour la plupart : cf. p. 52).

Chanson mise en musique par M. Rousseau, à Chambéry : « Un papillon badin caressait une rose ». *Mercure de France*, juin 1737 (voyez art. de J. Peyrot, dans le *Bulletin mensuel de la Société internationale de musique*, septembre 1913).

Iphis et Anaxarète, opéra composé à Chambéry vers 1740.

La Découverte du nouveau monde, opéra composé à Lyon en 1741.

(Il ne reste de ces deux opéras que les poèmes, le premier fragmentairement).

Les Muses galantes, opéra-ballet en trois actes, composé en 1743-45. (Il ne reste de cette œuvre que le poème, ainsi que la musique de la première entrée, *Hésiode*, manuscrite. Une *Musette en rondo* en a été publiée par nous dans la *Revue musicale S. I. M.* du 15 juin 1912).

Les Fêtes de Ramire, remaniement de *la Princesse de Navarre* de Voltaire et Rameau, représenté à Versailles le 22 décembre 1745. (Publié dans le tome XI des œuvres complètes de Rameau.)

Canzoni di Batello, *Chansons italiennes*, composées en 1743 ou 44 et gravées à Paris en 1753. Voir ci-dessus, Appendice, I.

Symphonie à cors de chasse. exécutée au Concert spirituel, le 23 mai 1751. (Perdue).

Salve regina, motet pour voix seule et orchestre composé pour Mlle Fel et chanté par elle au Concert spirituel en 1752. (Manuscrit).

Le Devin du village, intermède en un acte, représenté pour la première fois à Fontainebleau le 18 octobre 1752, et à l'Opéra de Paris le 1er mars 1753. (Partition gravée).

Ecce sedes hic tonantis, motet pour voix seule et orchestre, composé pour la dédicace de la chapelle du château de la Chevrette en 1757. (2 manuscrits autographes, à la Bibl. nat. et au Conservatoire.) Un fragment important de ce motet a été publié par nous dans la *Revue musicale S. I. M.* du 15 juin 1912.

Quam dilecta tabernacula, motet pour 2 voix et basse, composé à Trye-le-Château en 1767-68. (Publié dans l'étude de L. de Vesly, voir ci-après).

Leçon de Ténèbres : *Quomodo sedet sola civitas*, avec un Répons, pour chant et basse continue, 1772. (Manuscrit).

[Un autre Motet à voix seule en rondeau : *Principes persecuti sunt*, de date inconnue, est sans doute une composition antérieure. (Manuscrit).]

Pygmalion, scène lyrique, représentée pour la première fois à Lyon, en mai 1770, puis à Paris, à la Comédie-Fran çaise, le 30 octobre 1775, avec ouverture et musique de scène d'Horace Coignet et deux morceaux de la composition de J.-J. Rousseau. (Partition manuscrite, parties séparées gravées et manuscrites, voir ci-dessus).

Six nouveaux airs du *Devin du Village*, chantés à l'Opéra le 20 avril 1779 (publication posthume).

Daphnis et Chloé, opéra inachevé (publication posthume).

Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos (publication posthume).

La plupart des éditions complètes de J.-J. Rousseau reproduisent, dans le volume spécial à la musique, quelques airs de romances et morceaux de musique instrumentale tels que : *Airs pour être joués par la troupe mar chant.* — *Airs à deux clarinettes.* — *Airs de cloches.*

Certains morceaux signalés dans les *Confessions* ou dans les écrits contemporains (trios pour voix d'hommes, cantates, motets et chants divers) ont disparu sans laisser de traces.

Quelques autres sont signalés comme étant de J.-J. Rousseau, sans que nous ayons en pu établir l'origine et l'aul thenticité ; par exemple la romance : « Pour aimer », que le *Quellen-Lexicon* d'Eitner dit être dans la Bibliothèque des « Amis de la musique » de Vienne, et que le journa *le Figaro* a publiée dans un de ses suppléments musicaux, — et une sonate, pour deux violons et basse, dont l'exemplaire unique appartient à M. J. Ecorcheville.

Les manuscrits autographes de plusieurs œuvres de J.-J. Rousseau ont été conservés dans plusieurs collections publiques et privées. Voici les principaux :

Bibliothèque nationale. — *Manuscrits originaux de la musique de* J.-J. Rousseau *trouvés après sa mort parmi ses papiers et déposés à la Bibliothèque du Roi le* 10 *avril* 1781. — Rés. Vm 7.667.

Cet important recueil contient toute la musique d'où ont été tirées les partitions gravées des *Consolations des Misères de ma vie*, des *Nouveaux airs du Devin du village* et de *Daphnis et Chloé*, ainsi que celle des motets restés pour la plupart inédits (voir ci-dessus, p. 276).

La Bibliothèque nationale possède en outre les parties séparées (copie) de la partition de *Pygmalion* de Coignet et J.-J. Rousseau.

Bibliothèque de la Chambre des députés. — *Le Devin du village*, 1517, Z 438.

Collection de M.-F. de Girardin. — Parties séparées (copies de J.-J. Rousseau) de l'acte d'*Hésiode* des *Muses galantes*, de *Pygmalion*, et de plusieurs autres œuvres originales ou transcrites d'après divers auteurs.

La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède le manuscrit autographe du motet : *Ecce sedes hic tonantis*, ainsi que des copies, par J.-J. Rousseau, d'airs de Hasse et de Jomelli.

Les Archives de la Comédie-Française possèdent la partition manuscrite (non autographe) de la musique de *Pygmalion*.

Bibliothèque de la ville de Genève et Société J.-J. Rousseau. — *Leçons de musique*, 2 vol, (il est contesté que ce manuscrit soit un autographe de J.-J. Rousseau). — Fragments de *Daphnis et Chloé*. *Chanson nègre*, *Airs à deux clarinettes*, etc.

Nous n'avons pas connaissance que la Bibliothèque de Neuchâtel, riche en manuscrits de J.-J. Rousseau, possède d'autographes musicaux. Pour les écrits sur la musique, voir ci-après.

Le British Museum possède deux recueils autographes de *Chansons* et d'*Airs* (signalés dans le *Quellen-Lexicon* d'Eitner), lesquels n'ont pas encore été l'objet, à notre connaissance, d'un examen particulier.

Nous avons signalé en son temps le cahier de musique de Mlle Lard (voy. p. 51), conservé dans la famille de cette dernière, et qui (d'après une tradition transmise par

elle) contiendrait un certain nombre de pages écrites par J.-J. Rousseau.

Enfin il a été dit (p. 258) d'après quel manuscrit (non de Rousseau), a été reconstituée la musique des *Fêtes de Ramire*.

ÉCRITS DE J.-J. ROUSSEAU SUR LA MUSIQUE

Projet concernant de nouveaux signes pour la musique, lu par l'auteur à l'Académie des Sciences le 22 août 1742.

Dissertation sur la musique moderne, 1743.

Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à la Lettre sur Omphale, 1752.

Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre, 1753.

Lettre sur la musique française, 1753.

Lettre à M. l'abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville, 1754.

Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée : Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie, 1755.

Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale (opuscule composé d'abord sous le titre d'*Essai sur le principe de la mélodie*). Écrit vers 1760.

Dictionnaire de musique, paru en 1767.

*Lettre à M. Burney sur la musique, avec fragments d'observations sur l'*Alceste *italienne de M. le Chevalier Gluck. — Extrait d'une réponse du Petit faiseur à son prête-nom sur un morceau de l'*Orphée *de M. le Chevalier Gluck.*

Diverses lettres musicales à Lesage père, (1754), Perdriau (1756), Ballière (1765), Lalande (1768), ainsi que : *Sur la musique militaire*, *Air des cloches*, dans les Œuvres complètes.

Enfin les grands ouvrages de l'auteur, notamment *les Confessions*, *la Nouvelle Héloïse*, *Emile*, la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, les dialogues de *Rousseau juge de Jean-Jacques* et plusieurs lettres de la *Correspondance* renferment de nombreuses pages relatives à la musique.

Quelques écrits musicaux de J.-J. Rousseau, restés en manus-

crits et conservés à la Bibliothèque de Neuchâtel, ont été publiés dans l'Appendice du livre d'A. Jansen (voir ci-après). Nous avons signalé ci-dessus les *Leçons de musique* de la Bibliothèque de Genève.

LIVRES ET ÉCRITS DIVERS SUR J.-J. ROUSSEAU MUSICIEN

ALBERT JANSEN, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin, G. Reimer, 1884.

ARTHUR POUGIN, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, Paris, Fischbacher, 1901.

Sans songer à donner une énumération complète des articles publiés sur ce sujet, et en nous en tenant aux écrits de l'époque contemporaine, citons :

G. BECKER, *Pygmalion par M. J.-J. Rousseau, publié d'après l'édition rarissime de Kürzböck, Vienne*, 1772. Genève, Georg, 1878.

LÉON DE VESLY, *J.-J. Rousseau à Trye-Chateau*, tirage à part de la Société d'Emulation de la Seine-Inférieure, 1879 (contient la transcription du motet : *Quam dilecta tabernacula*).

J. SERAND, *Nouveaux documents sur Mme de Warens et Le Maître, professeur de musique de J.-J. Rousseau*, extrait de la *Revue savoisienne*, 1900.

J. COMBARIEU, *Pygmalion et l'opéra sans chanteurs* (*Revue de Paris*, mai 1900).

EDGAR ISTEL, *J.-J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene « Pygmalion »*, Publications de l'*Internationale Musikgesellschaft*, Beihefte, I, Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1901.

F. HELLOUIN, *J.-J. Rousseau et la psychologie de l'orchestre*, dans les *Feuillets d'histoire musicale française*, Paris, Charles, 1903.

AMALIE ARNHEIM, *Le Devin du village von J.-J. Rousseau*, etc. (*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4e année, juillet 1903.)

H. KLING, *J.-J. Rousseau et ses études sur l'harmonie et le contrepoint* (*Rivista musicale italiana*, vol. XII, janvier 1905).

ANTOINE SALLÈS, *Horace Coignet et le « Pygmalion » de J.-J. Rousseau*, extrait de la *Revue musicale de Lyon*, 1905.

LÉON VALLAS, *Le Pygmalion de J.-J. Rousseau* (*Revue musicale de Lyon*, 1906).

JULIEN TIERSOT, Articles sur *le Devin du village* dans *le Ménestrel* des 7 juin 1891 et 17 décembre 1910; — *Les Fêtes et les Chants de la Révolution française*, 1908, *passim*; — *Chants de la Vieille France :* n° 18, *Romance d'Alexis*, de Jean-Jacques Rousseau; n° 19, *Romance du Saule*, id.; — *La Musique de Jean-Jacques Rousseau*, dans la *Revue musicale S. I. M.* du 15 juin 1912 (cet article contient des transcriptions musicales de fragments des *Muses galantes* et du motet *Ecce sedes hic tonantis*, ainsi qu'un fac-simile du cahier de musique de Mlle Lard). — *Les Leçons de musique de J.-J. Rousseau*, d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Genève, *Recueil de la Société Internationale de musique*, 1913, pp. 253 et suiv. — *Une œuvre retrouvée de J.-J. Rousseau* (les *Canzoni di Batello*), *Le Temps*, 10 mai 1916.

Un article de M. MARCELLIN PELLET, *Les Manuscrits de J.-J. Rousseau au Palais Bourbon* (dans *la Révolution française* de septembre 1906) contient des renseignements bibliographiques sur *les Muses galantes* et *Le Devin du village*.

Le livre collectif : *Jean-Jacques Rousseau jugé par les Français d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1890, renferme les articles suivants : *Jean-Jacques Rousseau musicien* et *La Romance du saule*, par Arthur Pougin; *Les successeurs de Rousseau*, notice sur la méthode Galin-Paris-Chevé, par J. Grand-Carteret; *De l'influence de la musique sur le style littéraire*, par Oscar Commettant. Il se termine par la reproduction du programme de l'audition musicale donnée à la suite de l'inauguration de la statue de Rousseau à Paris, sous la direction de l'auteur de ce livre.

Les Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau, publiées à Genève, contiennent dans la plupart de leurs livraisons des articles ou des nouvelles concernant le rôle musical de J.-J. Rousseau.

Signalons enfin que M. André Pirro, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Paris, a consacré ses cours de l'Ecole des Hautes Études sociales, en 1912, à l'étude de J.-J. Rousseau musicien.

TABLE DES MATIÈRES

Vie musicale de Jean-Jacques Rousseau 5
I. Années d'enfance 5
II. Premières études musicales. 21
III. Rousseau maître de musique et compositeur autodidacte 42
IV. Rousseau à Paris. Voyage à Venise. *Les Muses galantes* 64
V. *Le Devin du village* 99
VI. La guerre des deux musiques. 111
VII. Dernières occupations musicales du philosophe. 150
Jean-Jacques Rousseau musicien 173
Appendice. 255
Bibliographie 275

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r].

ML 410 R86T4 1920

Tiersot, Julien
J.J. Rousseau 2. éd. rev.

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY